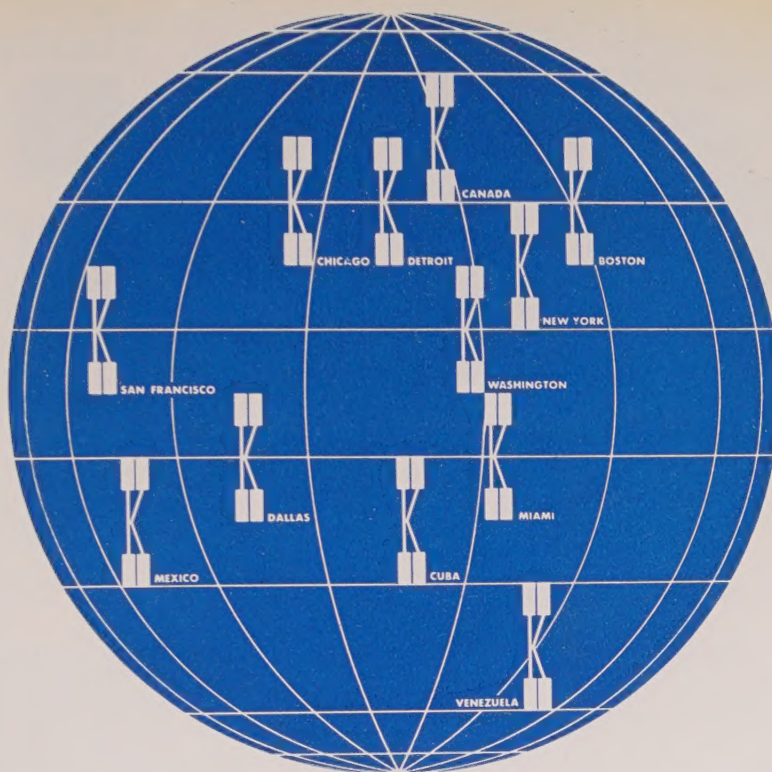


Zodiac 1

W. C. P. I.
LIBRARY

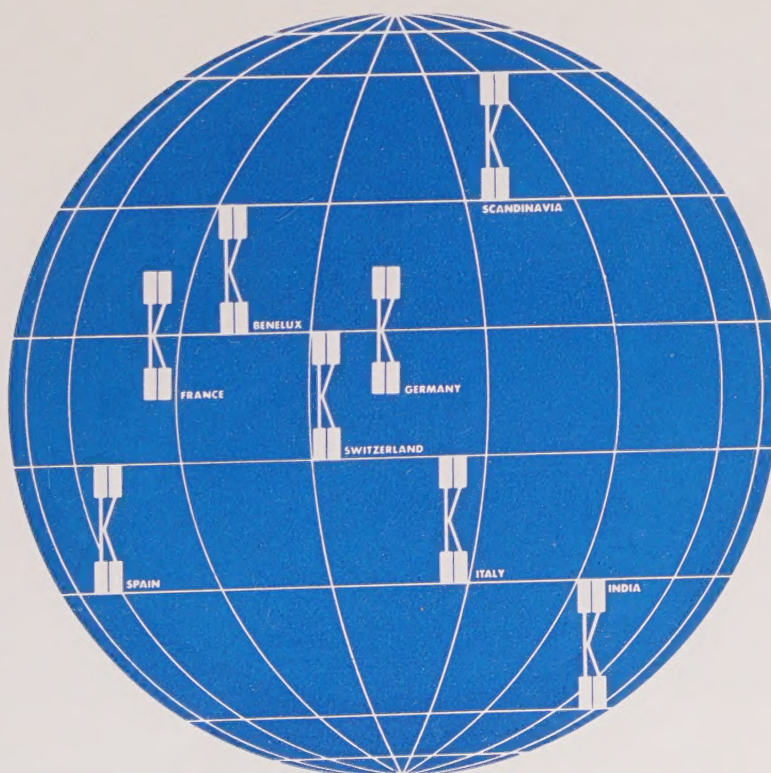
UNIVERSITY OF ILLINOIS
UNDERGRADUATE DIVISION
CHICAGO
LIBRARY

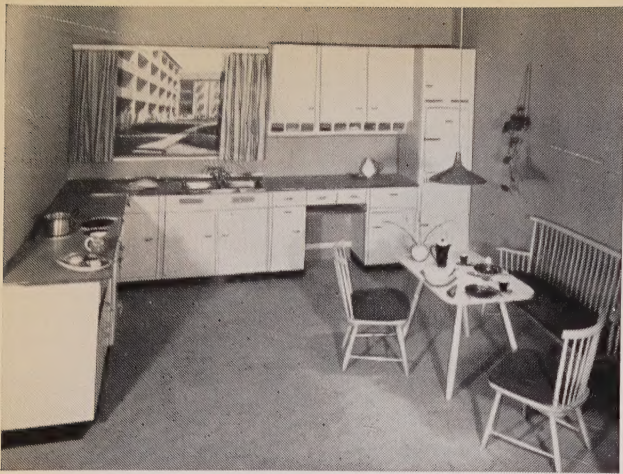




KNOLL INTERNATIONAL

brings its international collection of furniture and textiles to important world centers, extending facilities of the K. I. organisation to eighteen countries on six continents.





**DIE KÜCHE
IST DER GRÖSSTE
ARBEITSTPLATZ
DER WELT**

60 bis 90 Stunden wöchentlich im Haushalt und in der Küche erfüllt die Hausfrau ihren Beruf. Diese Last zu erleichtern, Kräfte zu schonen und Zeit zu sparen - das ist seit Jahr und Tag die Aufgabe der Poggenpohl-Einbauküche mit ihren mehr als 100 wohldurchdachten, formvollendeten und solide verarbeiteten Schrank- und Tischelementen, die sich tausendfach kombinieren lassen.

**POGGENPOHL
KÜCHEN**

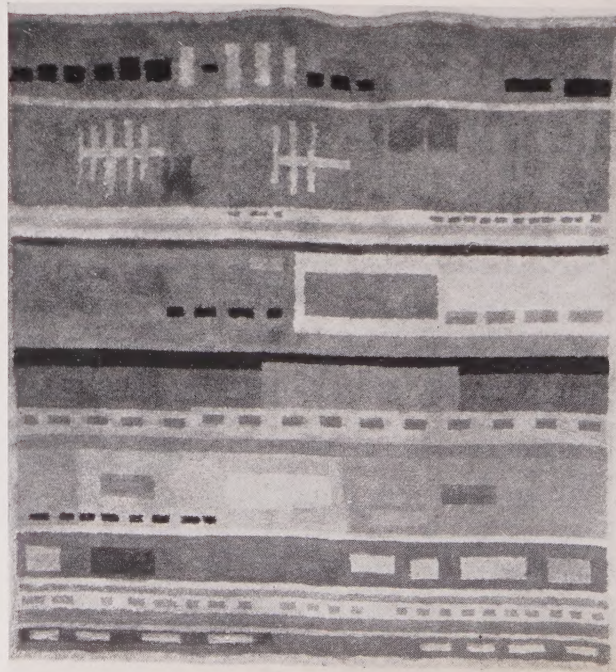
**FR. POGGENPOHL KG
HERFORD/WESTFALEN**

Italia disegno

**mobili
tappeti
ceramiche**

**via Viotti 8
Torino**

dis. arch. Ettore Sottsass jr.

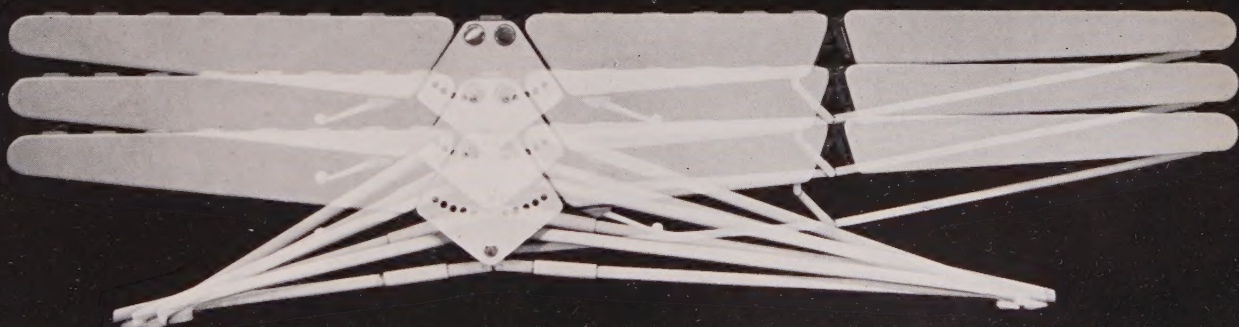


mobili e forniture per arredamento

Tecno

milano via bigli 22
telefono 705736

Letto L 77 (modello brevettato in tutti gli Stati)



distributori Tecno per l'Italia:

Alessandria: Domus, via C. Caniggia, 1 - **Bari:** Interior s.r.l., via A. da Bari, 125 - **Bologna:** Arredamento d'Arte, via S. Stefano, 1 - **Cuneo:** Metro, corso Dante, 4 - **Ferrara:** Alberto Levi, via Saraceno, 20 - **Firenze:** AAA, borgo S. Jacopo, 9/R - **Genova:** Home, via SS. Giacomo e Filippo, 19/R - **Livorno:** Giraldi, via Grande, 2 - **Napoli:** Bernasconi, piazza dei Martiri, 63/64 - **Palermo:** Erma, via Dante, 16 - **Parma:** Gianni Gabba, via Cavour, 21 - **Piacenza:** Mancini Arredamenti, Gall. via Cavour - **Roma:** Home, via del Babuino, 54 - **Torino:** Home, via Amendola, 12/A - **Venezia:** Tres Edmaro, Accademia, 1023 - **Vercelli:** Gianolio, corso Libertà, 90/R - **Vicenza:** Lanaro, viale Milano, 66.

distributori Tecno per l'estero:

Austria: E. Klammer, Mariahilferstrasse 93 VIENNA - **Benelux:** L. Kreymborg, Singel 62 AMSTERDAM - **Canada:** Shelag's, 116 Bloor Street TORONTO - **Francia:** Tecno France, 18 Rue aux Arènes METZ - Steph Simon, 145 Boulevard St. Germain PARIGI - **Svizzera:** Tecno Suisse, Schenk Interior, 56 Rue Nidau BIENNE - **USA:** Rudolf Hollaus, 47 West, 34th Street NEW YORK N.Y.



LAMINATI PLASTICI

Plastirivmel

IL PANNELLO CHE NON È FRAGILE



Alle qualità di levigatezza, resistenza e flessibilità, il Plastirivmel unisce la varietà dei formati:

1,00 x 2,00 = mq 2,00

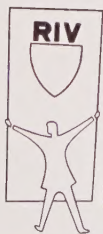
1,25 x 2,40 = mq 3,00

1,30 x 2,80 = mq 3,64

1,56 x 3,21 = mq **5**

per le porte: m. 1,00 x 2,15

Il formato di 5 mq. (il più grande formato esistente) permette la realizzazione di notevoli economie, eliminando al massimo gli scarti.



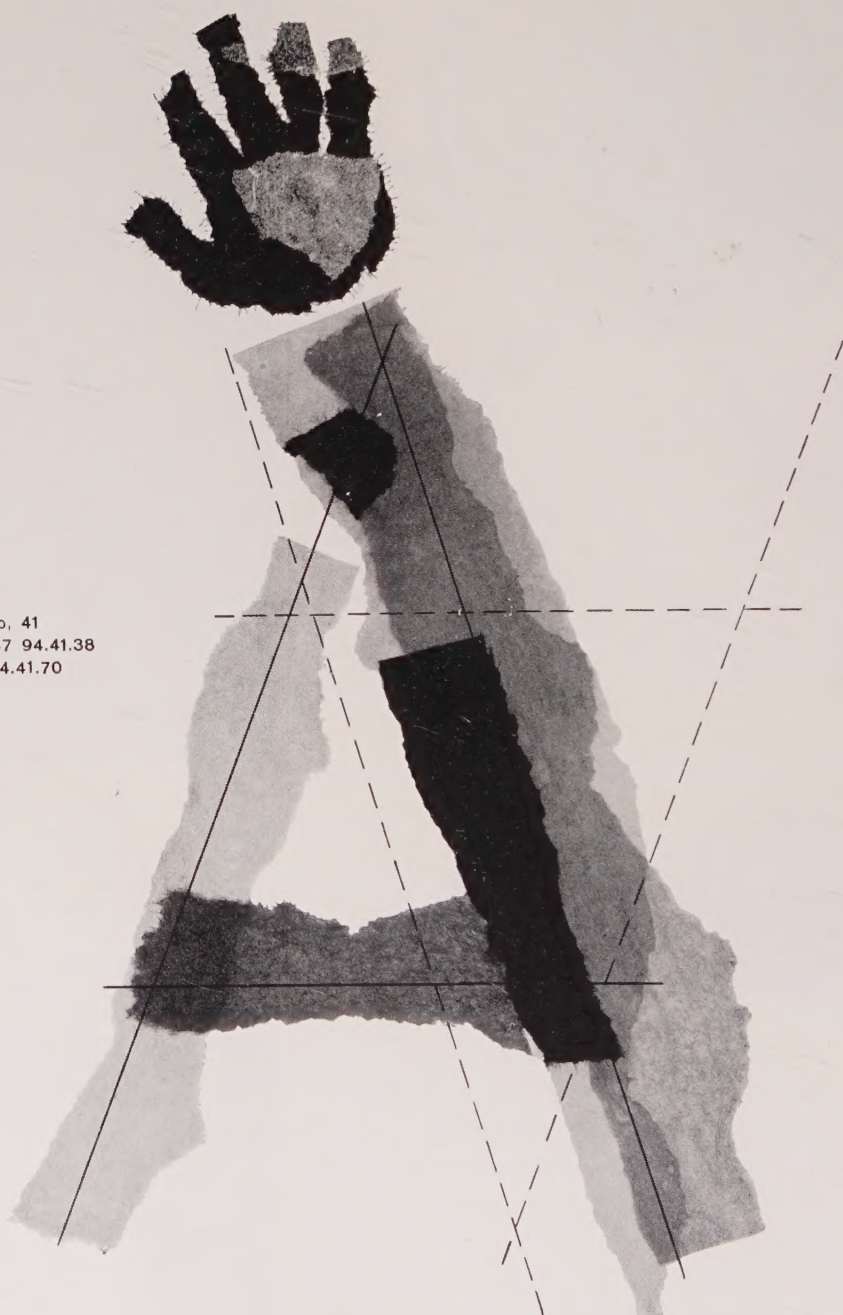
Esigete questo marchio di garanzia impresso sui pannelli di Plastirivmel.

RIV OFFICINE DI VILLAR PEROSA S.p.A. - SEZIONE MATERIE PLASTICHE - Corso E. Giambone 33 - TORINO



Altimani cliché

Milano via Monviso, 41
tel. 94.41.37 94.41.38
94.41.39 94.41.70





arredamenti sedie poltrone divani

sede in Montale, Pistoia





stampa d'arte in silk-screen

Tipografia A. Lucini e C.
Milano
Via Pier della Francesca 36/38

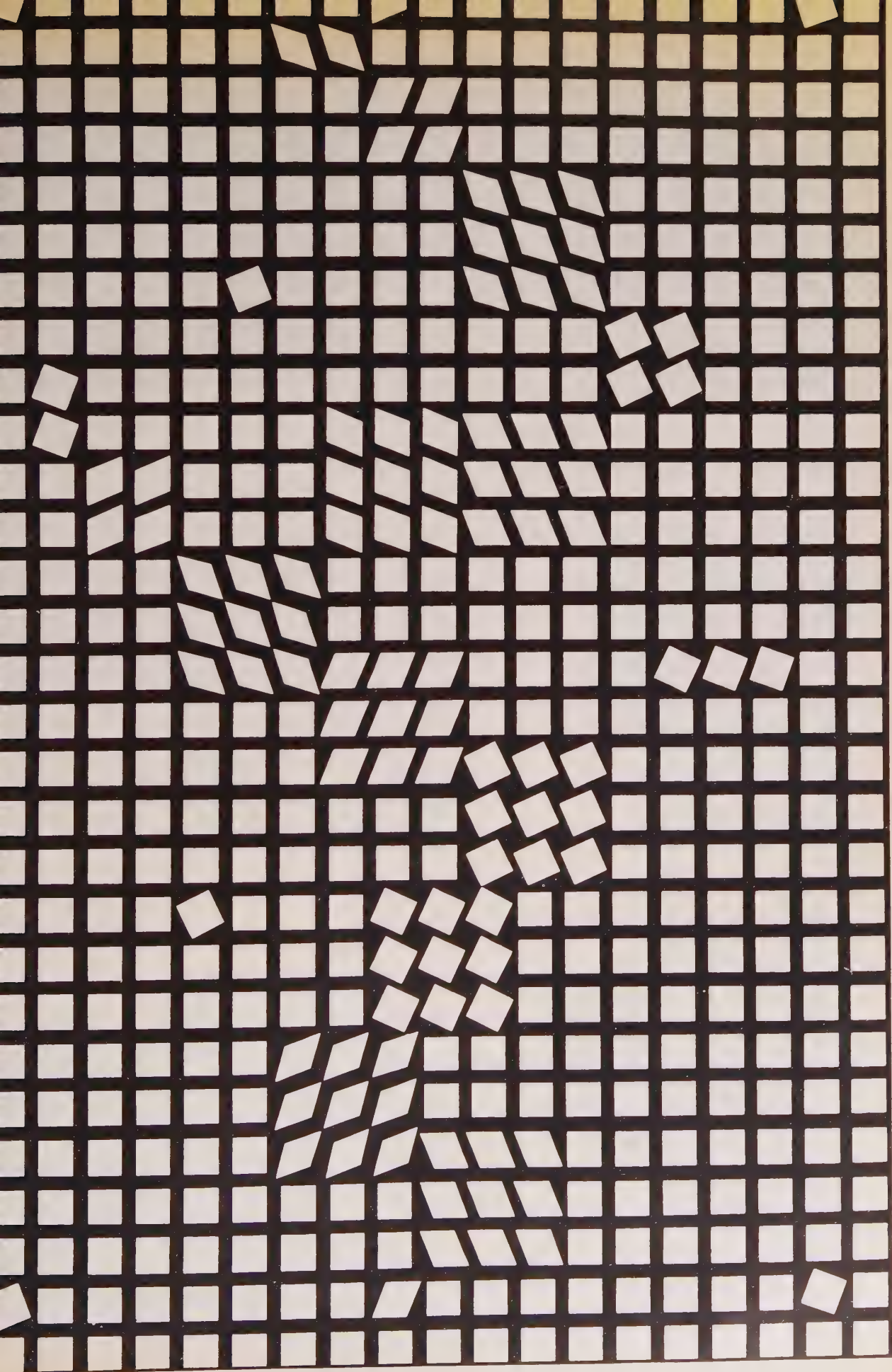
Quadrum

Revue internationale d'art contemporain

International Magazine of contemporary art

Comité international de rédaction: Belgique: Emile Langui. Deutschland: Will Grohmann. France: Georges A. Salles, Jean Leymarie, Julien Alvard. Great Britain: Herbert Read, J.P. Hodin. Italia: Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan. Pays-Bas: A.M. Hammacher, H.L.C. Jaffé. Suisse: Maria Netter, Georg Schmidt. U.S.A.: James Johnson Sweeney, Robert Goldwater.

Comité de direction: Pierre Janlet et Robert Giron, administrateurs. Ernest Goldschmidt et Bruno Alfieri, directeurs de la revue,





In either pink, green, or blue



Like an office machine, a standard keyboard



Olivetti Lettera 22

In either pink, green, or blue



modell LL lit. 42.000 + I.C.E.



Like an office machine, ten metres of two-coloured ribbon

Like an office machine, an easily removable casing



Like an office machine, carriage on ball bearings



Like an office machine, a five-position touch control device



Like an office machine, a tabulator



Like an office machine, a line-space selector with four different positions

Santambrogio & De Berti Lissone via S. Michele del Carso 37 telefono 75197



Cristalli e specchi per l'arredamento moderno

en Venezuela
servicios fotograficos
de arquitectura



Fotografias
de Paolo Gasparini

ARQUIFOTO
apartado 3305 - Caracas



möbel für das büro unserer zeit



Die moderne Architektur führte auch in der Einrichtung von Büros zu neuen Erkenntnissen. POHLSCHRÖDER hat sie verwirklicht und Möbel geschaffen, die durch klare Zweckform und im funktionellen Gebrauchswert richtungsweisend wurden für besseres Einrichten.

am besten ist

Sie schreiben an

POHLSCHRÖDER

und fordern das 36seitige Fotobuch A 105 mit über 20 Beispielen besserer Büroeinrichtung von POHLSCHRÖDER-DORTMUND



Arzberg 2000

Goldene Medaille
X. Triennale Mailand

Porzellanfabrik Arzberg
Arzberg/Oberfranken



Schönheit

und

Gebrauchswert

organischer

Formen

**Les maisons préfabriquées
finlandaises**

**en bois sont
vite montées
confortables
d'un style pur**



PUUTALO

ADR: MANNERHEIMINTIE 9B
HELSINKI - FINLANDE

Association de vente de maisons préfabriquées

artek

interskandinaviska

Zodiac

Zodiac revue internationale d'architecture contemporaine / international magazine of contemporary architecture / rivista internazionale d'architettura contemporanea / internationale Zeitschrift für moderne Architektur. Publiée sous les auspices de l'Association pour la Diffusion artistique et culturelle, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, et de la société Ing. C. Olivetti & C., de Ivrea, Italie. Issued under the auspices of the Association pour la diffusion artistique et culturelle, Palais des Beaux-Arts, Brussels, and the Ing. C. Olivetti & C., Ivrea, Italy.

Comité de direction / general committee: Adriano Olivetti, président / president. Giulio Carlo Argan, Pierre Janlet, Riccardo Musatti, Enzo Paci, Geno Pampaloni, Carlo Ludovico Ragghianti. Secrétaire / secretary: Pier Carlo Santini.

Comité international de rédaction / international editorial committee: *Belgique*: Robert L. Delevoy. *France*: François Mathey. *Deutschland*: Gerd Hatje. *Great Britain*: E. Maxwell Fry. *Italia*: Pier Carlo Santini. *Pays-Bas*: W.H.J.B. Sandberg. *Suisse*: Georg Schmidt. *U.S.A.*: John Entenza.

Directeur d'édition / Publishing director: Bruno Alfieri. Art director: Roberto Sambonet. Correspondents correspondants: *Brazil*: Salvador Candia. *Japan*: Noboru Kawazoe. *Mexico*: Max Cetto. *Venezuela*: Graziano Gasparini.

Editeurs / publishers: *Belgique*: Editions de la Connaissance, 19 rue de la Madeleine, Bruxelles. *Deutschland*: Gerd Hatje Verlag, 40 Heidehofstrasse, Stuttgart. *France*: Les éditions des Deux Mondes, 96 boulevard de Montparnasse, Paris. *Great Britain*: A. Zwemmer Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London WC2. *Italia*: Edizioni di Comunità, via Manzoni 12, Milano. *Pays-Bas*: Meulenhoff & Co. N.V., Beuilingstraat, 8, Amsterdam. *Suisse*: Office du Livre, 6 rue du Temple, Fribourg. *U.S.A.*: George Wittenborn Inc., 1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y.

Editeurs généraux / general publishers: Edizioni di Comunità



via Manzoni 12, Milano

Sommaire / Contents

sur la couverture / on the cover: Walter Gropius

Una nuova rivista d'architettura / Une nouvelle revue d'architecture A new architectural Magazine	5	Adriano Olivetti
Apollo in the Democracy	9	Walter Gropius
Revolution, Evolution, Konvention	15	Ulrich Conrads
Architettura e ideologia	47	Giulio Carlo Argan
History and the Architect	53	S. Giedion
Connection between Painting, Sculpture and Architecture	63	Victor Pasmore
Struttura colore e luce	72	More Salinas jr.
Recenti tendenze dell'architettura civile in Italia	77	F. Bettonica e G. F. Frattini
The vanishing american house	80	Peter Blake
Tradizione e attualità nel disegno	95	Ernesto N. Rogers
Una struttura di P. L. Nervi a Parigi	103	Giulia Veronesi
Buildings for Business and Government in America	110	Arthur Drexler
Centre commercial pour piétons à Rotterdam	129	W. Sandberg
Les grands magasins de Rotterdam	145	W. Sandberg
The planned shopping centers in America	150	Victor Gruen
Garage at Loughborough	160	*
The Cooper Taber Factory	173	E. Maxwell Fry
Factory at Hemel Hempstead	181	E. Maxwell Fry
Sucrerie à El Palmar	185	*
Lettre de Bruxelles: salut au Constructivisme	193	Victor Bourgeois
Lettre de Paris: une proposition	198	Lucien Hervé
Courrier de Milan:		
1. L'exposition internationale d'architecture à la Triennale	197	Giuseppe Mazzariol
2. Deux gratte-ciels à Milan	200	Pier Carlo Santini
Lettre de Mexique	206	Max Cetto
Livres et revues	209	
Traductions en français	215	
English Translations	230	

Le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous rechauffe, ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous ses provisions de douceur. Qu'elle forme, dans le fond du cœur ce massif obscur dont naissent, comme des eaux de source, les songes...

Antoine de Saint-Exupéry, « Terre des hommes »

Adriano Olivetti

Una nuova rivista d'architettura

5

Licenziando alle stampe questa nuova rassegna d'architettura, vogliamo informare il lettore delle preoccupazioni che danno giustificazione culturale alla fatica dei redattori e soffermarci in un breve esame di coscienza. Il contributo sovranazionale di « Zodiac » non varrebbe da solo a giustificare il nostro impegno: converrà dichiarare che è tra noi un proposito più alto, anche se, temiamo, esso è forse al di là delle nostre forze.

L'Architetto, da solo o come guida riconosciuta di un gruppo di collaboratori e interpreti, partecipa naturalmente delle forme, delle vie nuove che il pensiero e l'elaborazione culturale del suo tempo segnano con una non sempre visibile traccia. Nell'oceano inconscio in cui esse si agitano emergono come isole illuminate le testimonianze dei maestri, dei genii che ce le hanno rivelate per primi. Tali forme sono state sottoposte ad una evoluzione profonda, come sono mutate le circostanze storiche; ciò è sin troppo noto. Così che esse hanno oggi in sé un significato interiore non ancora del tutto evidente, poichè è ancora in atto lo svolgimento di una crisi. Dal momento in cui il mondo liberale entrava in crisi all'indomani della prima guerra mondiale, anche la vecchia architettura entrava in crisi. Un'umanità nuova attende ormai con ansia in ogni campo gli strumenti del proprio riscatto.

Nella nostra epoca di transizione, bisogna dunque ammettere che esiste una crisi di valori nell'architettura. Ma le molte incertezze e il disorientamento di cui essa soffre sono il frutto di incertezze e di disorientamento esistenti nel campo ideologico, conseguenza di deviazioni, abdicazioni da una retta coscienza della persona umana. (Così certi abbandoni populistici, come la fretta nell'adottare certi schemi che, pur se nuovi e apparentemente adatti all'ambiente in cui erano nati, si rivelano presto incoerenti anche nella nuova dimora). E allora bisogna ricorrere deliberatamente all'istanza felice, determinante, quella che presto o tardi è destinata a trionfare delle

incertezze, degli ostacoli, dell'immaturità: il bisogno, la necessità di radicamento, di ritrovare nella terra, nel paesaggio, nelle tradizioni, anche le forme architettoniche, l'affetto degli uomini per la loro comunità, il sentimento *totale* e naturale del luogo. Questo bisogno, largamente e profondamente sentito, ha avuto purtroppo manifestazioni improprie e inefficaci.

La convinzione infatti di dover rispettare i sentimenti, il desiderio di partecipare delle ansie, delle speranze, dei timori di una popolazione, ha deviato più di una volta il nuovo linguaggio architettonico, che, anzichè innestare nuovi rigogliosi ceppi nelle vecchie radici, rinnovando, purificando, esaltando i nuovi bisogni delle anime, si è immiserito in formali e spesso demagogici omaggi al folklore.

Il radicamento che noi intendiamo è invece tutt'uno con la nascita della comunità nuova, per la quale mondo spirituale e mondo materiale si riconciliano ad unità, onde l'architetto è chiamato, destinato a darle il volto nuovo inconfondibile.

Il concetto di comunità concreta, radicata, corrisponde a due altre profonde, vitali necessità:

1. Creare un'*autorità* democratica nuova di cultura stabile, fertile, elevata, atta a edificare la nuova città, che vivrà soltanto di *scelte* omogenee, organiche, unitarie. Questa autorità vigile e appassionata, il « *committente nuovo* » che non sia nè il privato nè lo Stato, manca nella società moderna; ed è qui la causa di tutti i mali. Stabilita la nuova Autorità, il problema si riduce a un dialogo tra l'Autorità e l'Architetto o gli architetti che essa avrà scelto. Le attuali discussioni sull'architettura diverranno più felici e meno sterili.

2. Per dare vita a un'autentica comunità occorrono delle generazioni. Quanti secoli durò la fabbrica di Venezia, e quanti anni ci vollero per dar ordine alla Piazza dei Miracoli di Pisa? Occorre dunque la continuità nel tempo, una tenace, continua opera di ricerca, di affinamento. Il volto della città nuova non può essere affidato all'estro di un uomo, ma a un *sistema* (una civiltà di cultura decentrata).

La psicologia della forma e lo stesso concetto di « campo » che appare oggi la scoperta più avanzata della psicologia moderna, ci confortano nel nostro assunto. L'Eupalino ripensato, rivissuto da Valéry, vedeva nel costruito tempio i tratti, e con essi l'armonia, della fanciulla amata. L'Architetto sente ora vibrare in sè nuovi e più intensi impulsi, assai più complessi motivi; i « campi » che gli danno espressione e che lo nutrono, attingono da forme nuove, la cui vita si sta appena inverando.

Se così è, è oggi compito fascinoso e difficile dell'architettura l'intravedere se le forme singole siano capaci per la loro stessa coerenza, per la loro natura, ad assumere la loro giusta posizione nel luogo più vasto ove sono destinate a diventare materia.

Giacchè un fior di roccia sa da sè crescere di fronte ai silenzi immensi e le nevi perenni.

E allo stesso modo l'Architetto sa che la sua opera è inscindibile, indissolvibile dall'ambiente. Nella sua interpretazione creativa egli diventa un urbanista, lo voglia o non lo voglia. Urbanistica e architettura si confondono, e la prima comprende la seconda: a questa condizione nessuno potrà sfuggire. Il rapporto tra l'Architetto e la « sua » comunità diventerà la sua legge, coscienza morale, segnerà la sua partecipazione creativa alla nascita della nuova comunità, illuminata dalla fiamma spirituale di coloro che l'avranno nutrita della loro sostanza umana.

Affinchè essa diventi un luogo ove l'uomo possa coltivare il suo cuore, abbellire la sua anima, affinare l'intelligenza; onde la città dell'uomo potrà finalmente volgere verso la città di Dio.

Adriano Olivetti

En mettant sous presse cette nouvelle revue d'architecture, nous voulons informer les lecteurs des préoccupations qui donnent une justification culturelle au travail des rédacteurs et nous arrêter un instant pour un bref examen de conscience. La contribution super-nationale de Zodiac ne suffirait pas à elle seule à justifier notre tâche, il conviendra de déclarer qu'il existe pour nous un dessein plus haut, même si nous craignons qu'il dépasse peut-être nos forces.

L'Architecte, à lui seul ou comme guide reconnu d'un groupe de collaborateurs et interprètes, participe naturellement aux formes, aux voies nouvelles que la pensée et l'élaboration culturelle de son temps marquent d'une trace pas toujours bien visible. Dans l'océan d'inconscience dans lequel elles s'agitent, émergent comme des îles illuminées les témoignages des maîtres, des génies, qui nous les ont révélées les premiers. Ces formes ont subi une profonde évolution, tout comme les circonstances historiques ont changé; cela est par trop connu. Ainsi ont-elles aujourd'hui une signification intérieure pas encore tout à fait évidente, puisque le développement d'une crise est encore en action. Dès le moment où le monde libéral traversait une crise au lendemain de la première guerre mondiale, l'ancienne architecture aussi subissait en crise. Une humanité nouvelle attend désormais avec anxiété dans tous les domaines les instruments de son propre rachat. Dans notre époque de transition il faut donc admettre qu'il existe dans l'architecture une crise des valeurs. Mais les nombreuses incertitudes et la désorientation dont elle souffre sont le fruit des incertitudes et de la désorientation existant dans le domaine idéologique, conséquence de déviations, d'abdications à une droite conscience de la personne humaine. (Ainsi certains abandons populistes, comme la hâte d'adopter certains schémas qui même nouveaux et apparemment appropriés à l'ambiance dans laquelle ils étaient nés, se révèlent bientôt incohérents même dans la nouvelle demeure). Et alors il faut recourir délibérément à l'instance heureuse, déterminante, celle qui tôt ou tard est destinée à triompher des incertitudes, des obstacles, de l'immaturité: le besoin, la nécessité d'enracinement, le besoin de retrouver dans la terre, dans le paysage, dans les traditions, également les formes architecturales, l'affection des hommes pour leur communauté, le sentiment *total* et naturel du lieu. Ce besoin largement et profondément senti, a eu malheureusement des manifestations impropres et inefficaces.

En effet, la conviction de devoir respecter les sentiments, le désir de participer aux anxiétés, aux espoirs, aux craintes d'une population, a fait dévier maintes fois le nouveau langage architectonique qui plutôt que greffer de nouvelles souches vigoureuses dans les anciennes racines, en renouvelant, en purifiant, en exaltant les nouveaux besoins des âmes, s'est appauvri en de formels et souvent démagogiques hommages au folklore.

L'enracinement que nous entendons est, au contraire, tout un avec la naissance de la nouvelle communauté, où le monde spirituel et le monde matériel se réconcilient en une unité à laquelle l'architecte est appelé, est

On sending this new architectural review to press, we should like to give the reader, in a brief examination of our purpose, some idea of the problems that have concerned the editors, and that may offer a cultural justification for their efforts. The supernatural contribution of Zodiac would not be enough in itself to justify our undertaking: it should be said that among us there is a loftier intention even if, we fear, its full realization may be beyond our powers.

The architect, alone or as the recognized leader of a group assisting and interpreting him, is a natural participant in the forms, in the new directions ever more vividly marked out by the thought and cultural developments of his time. From the sea of the unconscious in which these forms are stirred into life, emerge like shining islands the precepts of the masters and geniuses who were the first to reveal them to us. These forms, as we know, have been subject to a profound evolution as historical circumstances have changed; so that today they have an inner meaning that is not yet completely evident, since a crisis is still ent in which the liberal world entered into in the process of developing. From the morrow on the morrow of the first world war, the old architecture also went into crisis. A new human kind awaits now with anxiety, in every field, the means of its own redemption.

It must accordingly be admitted that in our epoch of transition, there is a crisis in the values of architecture. But the many uncertainties and disorientation from which it suffers are the result of the uncertainties and disorientation existing in the ideological field, consequent on deviations from and renunciations of an upright conscientiousness in the human person. (This is seen in certain headlong programs formulated in the name of the people, as in the rush to adopt schemes which though new and apparently suited to the environment in which, they were born, soon show themselves to be inconsistent with the new habitation). It is then necessary resolutely to turn to the happy, determinant necessity, that which sooner or later is destined to triumph over uncertainties, obstacles and immaturity: the necessity, the need for taking root, for finding again in the earth, in landscape, in traditions, architectonic forms, the love of men for their community, the whole and natural feeling for place. This need, though widely and deeply felt, unfortunately has generally been answered by ineffective and unsuitable solutions.

In fact, the conviction that feelings must be respected, the desire to share in the anxieties, the hopes and fears of a people, have more than once turned the new architectural expression from its true sense. Instead of being a luxuriant growth from the old roots, renewing, purifying and exalting the new needs, of human souls, architectonic language has impoverished itself in formal and often demagogic tribute to folklore.

The process of taking root that we have in mind, however, is one with the birth of the new community, through which spiritual world and material world are reconciled as a unity, and to which the architect is called to create its new, unmistakable physiognomy.

destiné à donner la nouvelle physionomie qui restera à jamais la sienne.

Le concept de la communauté concrète, enracinée, correspond à deux autres nécessités vitales.

1. Créer un *autorité* démocratique nouvelle de culture stable, fertile, élevée, apte à édifier la ville nouvelle, qui vivra seulement de *choix* homogènes, organiques, unitaires. Cette autorité vigilante et passionnée, le « commettant nouveau » qui ne soit ni le citoyen privé ni l'Etat, manque dans la société moderne, et c'est là que réside la cause de tous les maux. La nouvelle Autorité établie, le problème se réduit à un dialogue entre l'Autorité et l'Architecte ou les architectes qu'elle aura choisis. Les actuelles discussions sur l'architecture seront plus heureuses et moins stériles.

2. Pour donner vie à une authentique communauté il faut des générations. Combien de siècles dura l'édification de Venise, et combien d'années furent nécessaires pour aménager la Piazza dei Miracoli à Pise? Il faut donc la continuité dans le temps, il faut une oeuvre ténace et continue de recherche, d'affinement. La physionomie de la nouvelle ville ne peut pas être confiée au caprice d'un homme, mais à un système (une civilisation de culture décentrée).

La psychologie de la forme et le concept même de « champ » qui apparaît aujourd'hui comme la découverte la plus avancée de la psychologie moderne nous fortifient dans notre assertion. Eupalinos repensé, révécu par Valéry, voyait dans le temple édifié les traits, et avec eux l'harmonie, de la jeune fille aimée. L'Architecte sent à présent vibrer en lui de nouvelles et plus intenses impulsions, des motifs bien plus complexes; les « champs » qui lui donnent une expression et qui le nourrissent, puisent dans les formes nouvelles, dont la vie s'avère à peine à présent.

S'il en est ainsi, c'est aujourd'hui le devoir séduisant et difficile de l'architecture d'entrevoir si les formes particulières sont capables par leur cohérence même, par leur nature, d'assumer leur juste position dans le lieu le plus vaste où elles sont destinées à devenir matière.

Puisque une fleur de rocher sait croître toute seule en face des silences immenses et des neiges perpétuelles.

Et de la même façon, l'Architecte sait que son oeuvre est inséparable, indissoluble de l'ambiance. Dans son interprétation créatrice il devient un urbaniste, bon gré ou mal gré. Urbanisme et architecture se confondent et le premier comprend la seconde: personne ne pourra échapper à cette condition. Le rapport entre l'Architecte et « sa » communauté deviendra sa loi, conscience morale, signalera sa participation créatrice au moment de la naissance de la nouvelle communauté, illuminée par la flamme spirituelle de ceux qui l'auront nourrie de leur substance humaine.

Afin qu'elle devienne un endroit où l'homme puisse cultiver son coeur, embellir son âme, affiner son intelligence; ainsi la ville de l'homme pourra enfin se rapprocher de la cité de Dieu.

The concept of a real, well-rooted community corresponds to two profound and vital necessities:

1. The creation of a new democratic *authority*, culturally stable, fertile, elevated, and able to build the new city, which will live through the omogeneous, organic and unitary choices that will go to make it up. This vigilant and devoted authority, the « new client » who is neither the private citizen nor the State, is lacking in modern society; and this lack is the root of many evils. Once the new Authority has been established, the problem is reduced to a dialogue between the Authority and the architect or architects it has chosen. The current discussions on architecture will become more felicitous and less sterile.

2. Generations are needed to give life to a true community. How many centuries did the building of Venice take, and how many years were needed to give Pisa's Piazza dei Miracoli its present form? Thus, continuity in time, a tenacious continuous labor of research and refinement is required. The physiognomy of the new city cannot be entrusted to the fancy of one man, but to a *system* (a civilization, culturally decentralized).

The psychology of form and the concept of « field » which today appear to be among the most advanced discoveries of modern psychology, are a solace to us in our undertaking. Eupalinos, conjured up and relived by Valéry, saw in the constructed temple the features, and with these the harmony, of the beloved young girl. The architect now senses within himself new and more intense impulses, more complex motives; the « fields » that give him expression and nourish him with ideas, draw upon new forms, whose life is just beginning to affirm itself.

If this is so, today it is the fascinating and difficult task of architecture to discern whether separate forms are capable, by their own consistency and nature, of finding their proper position in the larger place where they are intended to take material shape.

A mountain flower knows in itself how to grow amidst vast silences and perennial snows.

In the same way the architect knows that his work is inseparable and indissoluble from the environment. In his creative interpretation he becomes a town planner, whether he wants to or not. Town planning and architecture intermingle, and the first includes the second; there is no escaping this condition. The relationship between the architect and « his » community will become his law, his moral conscience, and will mark his creative participation in the birth of the new community, illuminated by the spiritual flame of those who will have nurtured it with the substance of their humanity.

To this end, may it become a place where man can cultivate his heart, embellish his soul and refine his mind; where the city of man can finally begin to evolve toward the City of God.

Walter Gropius

Apollo in the Democracy

My theme « Apollo in the Democracy », concerns itself with the creation of beauty and with the measure of its reverberations in the democratic society. By the word « democracy », I mean neither the antique Greek form of government which rested upon the power of a comparatively small elite group of free citizens over a solid foundation of slave labor; nor do I mean the politically stressed European, American, or Russian special form of present democracy. I speak of the form of life which, without political identification, is slowly spreading over the whole world, establishing itself upon the foundation of increasing industrialization, growing communication and information services, and the broad admission of the masses to higher education and the right to vote. What is the relationship of this form of life to art and architecture today?

In a long life I have become increasingly aware of the fact that the creation and love of the beauty not only enrich man with a great measure of happiness but also bring forth ethical powers. An age which does not give this love for beauty sufficient room remains visually underdeveloped; its image remains blurred; and its isolated artistic manifestations find only such limited response that they remain uncharacteristic of the general development.

Man does come into the world with eyes, but only by slow education does he learn to see. Through intensive observation and by growing inner vision his optical imagination is strengthened, enabling him to create genuine form, and, by a slow process of visualization, arrive at artistic standards value. In our time, with its bookish system of education, the skills of sensual perception have, however, remained undeveloped, and with them the interest in the beautiful. There is a gulf between the public and the creative artist, who is almost forgotten, often ridiculed, and underestimated in his true value, as if he were an expendable luxury-member of society. What civilized nation today still promotes creative art as an essential component of its national life? The unprecedented triumphal march of the practical sciences has crowded out the magical in our lives; the poet and the prophet have become the stepchildren of the over-practical man of purpose, who, blinded by the success of mechanized civilization, shuts himself off from them. A pregnant word of Einstein throws light upon the result of this one-sided development: « Perfection of tools, but confusion of aims are characteristic of our time ». Long before, Tolstoi had anticipated this cultural dilemma. He accused science of purposely studying « every-

thing ». He was of the opinion that mankind could not possibly give its attention to « everything » and that in the attempt to go in a hundred different directions at once, we would tear ourselves to pieces, instead of making clear to ourselves what most important to us and then declaring this as the goal of our highest aspirations. Tolstoi's challenge is undoubtedly a call for a cultural standard of values upon which we have not come to an agreement to this day.

The intellectual climate prevailing in Tolstoi's time still had a more or less solid, static character, supported by an apparently unswerving faith in the so-called « eternal values ». This faith has now yielded to a new concept of a world of unending transformation, of the relativity of all phenomena. The profound changes in our life resulting therefrom have taken place mostly during the last half century of industrial development, and have effected in this short period of time a more comprehensive transformation of all human living conditions than the sum of all events of all the centuries since the birth of Christ. The natural inertia of the human heart has not been able to cope with this tempo. The increasing spiritual and intellectual confusion urgently demands a new reorientation on the cultural level.

The spiritual direction of mankind's development has always been influenced decisively by the thinker and the artist, whose creations stand beyond logical usefulness. To them we must turn anew, for their humanizing influence cannot become effective when society remains indolent and unresponsive. Only where men spontaneously receive the seeds of a new culture can these take root and spread. Only where every facet of public life is finally seized by creative forces can a unified social attitude, based upon the integrity of the social structure, come into being, which is so indispensable to cultural growth.

A few generations ago our society was actually still a balanced entity in which every man found his place and where respect for established customs was unquestioned. Art and architecture developed slowly and organically as recognized branches of culture. Society was still all of a piece. Then with the beginning of the age of science and the development of the machine the old social form crumbled. The tools of civilization outgrew us. Instead of leading by moral initiative, modern man developed a mentality which leans mechanistically on quantity instead of quality and serves predominantly utilitarian ends instead of building up a new spiritual faith. Every thinking contemporary asks himself doubtfully where the goal of our stupendous scientific progress is to be found. New techniques and new discoveries of ever faster transportation overtake each other, but what do we do with the time we have gained? Instead of using it for contemplation, for the creative pause, we let ourselves be carried into an accelerating haste, fascinated by the slogan: « Time is money ». In his eternal curiosity man has learned to dissect his world with the scalpel of science, but in the process he has lost the feeling for balance and unity. Our scientific age has dulled our perception for the entity of our complicated existence by carrying specialization to the extreme. The professional expert, confused by the profusion of the problems spread out before him, tries to free himself from the pressure of the general responsibility by devoting him-

self to a sharply defined task in a specialized field and refuses to feel responsible for anything outside this restricted area. This has brought about a general dissolution of cultural relationships, resulting in the dismembering and impoverishment of life. Civilized man has lost his totality. Certain signs indicate however, that we are slowly moving away from over-specialization with its dangerous atomizing effects upon the inner cohesion of society. If we search the spiritual horizons of today's civilizations, we will notice that lately many thoughts and discoveries are aimed exclusively at reconstructing the relationships between the individual phenomena of our world, which the scientists have until now studied only separately, without reference to the neighboring fields. Medicine is building up the psychosomatic concept in the treatment of illness which confirms the mutual interdependence of psyche and soma. Physics has brought forth new recognition of the identity of matter and energy. The artist has learned to express time and motion... the new fourth dimension... with his creative media. Are we on the way toward regaining a more comprehensive idea of this world which we have taken apart? Piet Mondrian points to this « Thinking in relationships », away from isolating specialism, in the sentence: « The culture of the individual form is drawing to its close; the culture of determined relations has begun ».

When we look at our task in its great diversity, we see that it actually embraces the whole life of civilized man in all its essential aspects: the fate of the soil, the forests, the waters, the cities and landscape; the sciences of man, biology, sociology, and psychology; law, government, economics, art, architecture and technology. Since all these factors are dependent on one another we may no longer consider them separately. The will to see relationships is undoubtedly of much greater importance for the planning and shaping of the world around us than all ideas for the limited, individual solution, no matter how perfect and practical they may be. If we agree upon upon this rank-order, then the accent must lie upon a broad « thinking in relationships » which springs from the incessant balancing process in the interplay of forces, in contrast to the thinking of the specialist who purposely never over steps the boundaries of his limited field.

In our technological society we must passionately emphasize that we are still a world of human beings, and that man must stand in his natural surroundings as the center point of all planning and building. Until now we have so worshipped our new idols, the machines, that our spiritual concepts of value have slipped away. Therefore we should first re-examine the fundamental relationships between man and man, and between man and nature, and not yield to the pressure of special interests or short-sighted enthusiasts, who see mechanization as an end in itself.

Above all, we must take a more positive attitude in our battle to keep the creative impulse active and effective, as opposed to the deadening mechanization and over-organization within our present democratic society, for our forced and automatized civilization exerts a unique terror, all of its own. It is still far from the high democratic goal of bestowing upon man the joys of a life fulfilled. We have not yet found the tie that will bind us together in our endeavor to set up a cultural common denominator strong

enough to help us find a form of spiritual expression comprehensible to all. While our society is aware of the essential importance of the work of the scientist for its continuance, it has apparently forgotten the importance of the creative artist for the form and order of our modern world. In contrast to the processes of mechanization the work of the true artist consists of his unprejudiced search for a symbolic form expression of the phenomena of our life. For this he needs the keen unbiased eye of the free man.

Since the concept of beauty constantly changes with the development of philosophy and technology, his creativity seeks ever new nourishment in scientific and spiritual discoveries of his time and their mutual relationships. His Apollonic work is of the greatest significance for the development of a genuine democracy; for he is the prototype of the total man; his freedom, his independence are relatively intact. His intuitive powers are the antidote to our over-mechanization which could bring our life back into balance and humanize the effects of the machine which still holds us enslaved. I maintain that our disoriented society desperately needs the creative participation in the arts as an essential counterbalance to the advance of science and industry.

Experience shows that only in rare cases cold scientific facts in themselves are able to inspire the imagination to such a degree that people are willing to subordinate their fond personal ambitions to a common cause. If people are to be inspired and swept along so that they themselves remove the barriers which today stand in the way of the construction of a more beautiful environment, much deeper cords must be struck than those which can be touched by mere analytical processes. Although scientific progress has brought material abundance and physical wealth, it has not yet been able to give our contemporary civilization that degree of maturity which manifests itself as new form. Our emotional life remains unfulfilled by the purely materialistic production of the eight-hour day. This want of spiritual satisfaction must be the reason for the fact that we have so seldom succeeded in making our brilliant scientific and technical attainments count and the reason why a cultural pattern, such as we should have developed, has hitherto eluded us.

No society of the past has ever found its significant expression without the participation of its artists; cultural problems cannot be solved by intellectual processes of political action alone. I am speaking here of the great problem of reawakening in every individual the lost ability to create and understand form. But where shall we begin? We need not only the creative artist but also an understanding public. Only by a slow process of education which transmits visual experiences from earliest childhood can we awaken understanding. That is, in kindergarten we must already begin to let the children recreate their environment in imaginative play. Active participation will later become the key to good planning of our environment, since it strengthens the individual's feeling of responsibility, which hold a society together, mobilizes its imaginative power, and develops its pride in the self-created environment. An educational concept of this kind would not consider theoretical book learning as an end in itself,

bus as a help to practical experience which leads to a constructive attitude and way of thought. In every person who has undergone such an educational practice later stimuli towards the improvement of his environment would fall upon fertile ground.

Only too often nowadays we still meet with a deep-rooted tendency to avoid far-reaching concepts of planning and, instead, to set down inorganically a number of unrelated partial improvements. This can be changed only when a feeling for the whole is carefully taught at every step of the educative process until it becomes taken for granted. When sensitivity for the beautiful has been awakened in us all a chain reaction might finally occur, creating a common basis upon which the extraordinary achievement then may rise. One who keenly realized the necessity of education for the beautiful was Goethe: « That which is useful furthers itself, for the many produce it, and no one can do without it; the beautiful must be furthered, for few create it, and many need it ».

In a few short strokes I would like to outline my own practical contribution to the problem of « How can we further the beautiful »? Already as a schoolboy I decided to become an architect, because beautiful surroundings seemed to me a requisite for happiness in human life. Instinctively I felt repelled by the growing ugliness of the modern city and compared it with the beauty and unity of old cities of pre-industrial epochs. So I sought a way in which I, as an individual, could contribute to restoring harmony to this chaos. Out of a passionate concern with this problem grew the idea of the Bauhaus, my attempt to gather creative men together with the aim of attaining a new cultural unity as a visible expression of our modern industrial society, whose members would then be reassembled into an organic whole. This thought, of helping to regain a cultural balance, has dominated my life. The spreading of this idea by word and practical example, the formulation of new concepts of values of supra-personal significance, and the furtherance of team-work to broaden the effects... these were my spiritual tools.

This meant, first of all, finding an effective attitude for the « I and you » relationship in one's own sphere, which represents the core of the social problem for each of us. Further it was necessary to make the conceived idea visible in one's own life, that is, to bring thought and action into accord. The realization of this aim of a « total » architecture, embracing the entire visible environment, from the simplest kitchen tool to the most complicated city, demanded constantly renewed experimentation and searching after new truths in cooperation with other like-minded artists. It represented a program which was to lead from observation to discovery, from discovery to invention, and finally to the intuitive shaping of our modern environment.

The thoughts on which I founded the Bauhaus also led me to a new conception of space in my own architectural work: away from the static space established unchangeably by enclosing walls towards a flowing space sequence, corresponding to the dynamic tendency of our time and seeking to combine the dimensions of space and time in architecture. It became clear to me also that artistic creation draws its life from the tension growing out of the constant reciprocal action between the conscious and

unconscious forces of our existence, and that because of this the desired relationship and reciprocity of differing individuals can grow into unity from within themselves but never as the result of an authoritarian equalization.

The attempt at organizing the various visual forms of expression, that is, a kind of science of form, as the Bauhaus undertook it, derived from the supra-individual biological and psychological factors, has proved the possibility of establishing a solid foundation for spontaneous artistic creation. This simultaneously serves as a key to understanding the various artistic revelations, somewhat like the science of harmony in music. I am speaking of the language of form (*Gestaltung*), which is teachable: the knowledge of optical illusions, the knowledge of the psychological effect of form, color, texture, contrast, direction, tension, and relaxation, and the understanding of what we call the human scale. These are tools for the creative artist who is looking for the humanized standard which, because of its wealth of possible individual variations, corresponds to both the whole and the individual. This objective key to the problem of artistic creation can thus also make it possible for a work-group, a team, to synchronize the achievements of its separate members, that is, to begin the important process by which a genuine « *Zeitgeist* », away from the I-cult, can develop.

Has such a spirit already manifested itself in the environment we have built? Only 30 years ago one could count the examples of a future-oriented building concept on the fingers of one hand. Today the field of vision has broadened. Many beautiful individual works already show a common modern expression, but these examples are still isolated and strewn at random across the lands. We have nowhere yet built the new city of the twentieth century which embodies the life of today as an organic whole because the spiritual confusion of our time has not yet clarified the social prerequisites for its creation.

It has often been protested that the creator responsible for our environment, the architect, should take society as he finds it, and be satisfied to solve his problem aesthetically, so as not to dissipate his strength. This limitation to the creation of beautiful proportions and space relations only to a partial solution. We have to set our goal much farther and build an organic setting in which life is given a chance and an incentive to manifest itself, beautifully. Otherwise our encounter with beauty will remain, as it is today, a rare experience, uncharacteristic of the general level. Beauty is an integral element of the whole of life and cannot be isolated as a special privilege for the aesthetically initiated; it is a primary function of all. A feeling for beauty and quality, when it spreads into all levels of society, nourishes the creativeness of the artist and gives him the needed response. « *L'art pour l'art* » is an illusion.

Will modern man reestablish the creative artist in daily life? The artist is always dependent on the sensitivity of his time. His public is always man, not a strata of art experts. But since no common basis of understanding exists today, he is alone. It will be necessary to find such a unifying basis in our torn world in order that a new culture may again express the dream, wonder, joy and illusion of human life in new and magical beauty.

Walter Gropius *

* Dr. Gropius has kindly agreed to our exclusive publication of his address given in the City Hall in Hamburg, June 5, 1957, on the occasion of the presentation of the Hanseatic Goethe Prize of the Freiherr von Stein Foundation.

Ulrich Conrads

Revolution, Evolution, Konvention

15

1. Internationale Bauausstellung Berlin 1957, Blick von der Siegestsäule auf den Teil des südlichen Hansaviertels zwischen der Strasse des 17. Juni und der Altonaer Strasse. Bauten von links nach rechts: 17geschossiges Apartmenthaus, Architekten Klaus Müller-Rehm und Gerhard Siegmann (Objekt 1); evangelische Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche, Architekt Ludwig Lemmer (Objekt 22); 9geschossiges Wohnhaus, Architekten Walter Gropius, TAC und Wils Ebert (Objekt 7); 8geschossiges Wohnhaus, Architekt Pierre Vago (Objekt 8); 8geschossiges Wohnhaus, Architet Alvar Aalto (Objekt 16); 10geschossiges Wohnhaus, Architekten Fritz Jaenicke und Sten Samuelson (Objekt 15); rechts im Vordergrund die Einfamilienhäuser von Architekt Eduard Ludwig (Objekt 39) und das 3geschossige Wohnhaus von Architekt Paul Baumgarten (Objekt 25). Ganz im Vordergrund die Ausläufer des Tiergartens, die sich nach Fertigstellung der Bauten bis zwischen die hohen Wohnhäuser fortsetzen werden. Vergleiche dazu auch den Uebersichtsplan des südlichen Hansaviertels auf Seite.

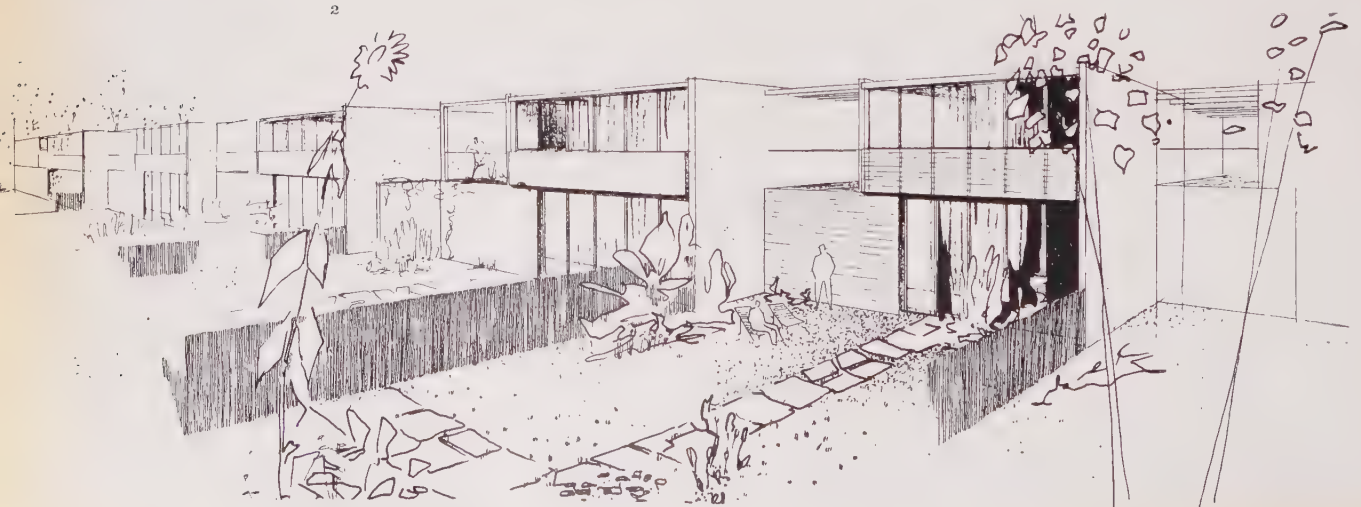
1



Zweimal in einem halben Jahrhundert erstickten sinnlose Kriege Pläne und Werk derer, die mit Mut und Zähigkeit begonnen hatten, eine neue Landschaft des Lebens und Arbeitens zu entwerfen, neue Städte und Siedlungen, neue Häuser und Wohnungen, eine neue Umwelt in einem neuen Jahrhundert. Zweimal unterbrach das Werk der Vernichtung nicht nur die Träume der Architekten und Städteplaner, sondern entsetzte sie ihrer Vorposten in der Avantgarde einer neuen menschlichen Gesellschaft, die zu sich selbst auf dem Weg war. Beide Kriege, der von 1914-18 und der von 1939-45, der ja eigentlich schon 1933 begann, spalteten nicht nur bittere Jahre hindurch die Kontinuität unseres neuen Bauens, sondern setzten ihm jeweils neue Vorzeichen. Während die Baumeister und Planer bei ihren Konzeptionen von einer neuen, menschlicheren und würdigeren Umwelt verharrten, provozierten die Kriege gesellschaftliche Veränderungen und Brüche. Die Umbildung der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ging gerade in den Kriegen mit radikalen Sprüngen vor sich, in tödlichen Fieberschauern, denen niemand, auch die Gesellschaft nicht, ohne innere Wandlungen und Erfahrungen entgeht. Und Fazit war 1918 wie 1945: die menschliche Gesellschaft war ausgebrochen aus dem, wie es schien, schon Gesicherten; die Konzeptionen der Planer und Architekten, die man schon als « Lösungen » deklariert hatte, erwiesen sich auf dem Boden der gewandelten Verhältnisse als unzureichend und korrekturbedürftig. Noch gültig Gebliebenes musste in neue Ansätze herübergerettet, die neuen Ansätze schärferer Prüfung unterzogen werden. Die Jahre nach den beiden Kriegen, Jahre äusserlicher, wirtschaftlicher Stag-

2. Perspektive der 2geschossigen Einfamilienhäuser, die in der nördlichen Gruppe von Flachbauten entstehen. Architekten Franz Heinrich Sabotka und Gustav Müller, Berlin. (Objekt 32).

2



nation, waren Jahre der Besinnung und Rückbesinnung, Jahre geistiger Hochspannung und harter Diskussionen, heute bereits vergoldet von jenem Glanz, der immer ausgeht von Hoch-Zeiten des Geistes und des echten Gesprächs, des neuerlichen Aufbruchs und der Morgenfrische ursprünglicher Leistung.

So ergeben sich für den, der einen Ueberblick sucht, drei Phasen der Entwicklung moderner Architektur in Deutschland.

Die erste Phase ist die Zeit von der Jahrhundertwende bis zu Beginn des ersten Weltkrieges, die grosse Zeit der Pioniere des neuen Bauens, deren Namen noch heute in aller Munde sind: die Zeit des revolutionären Aufbruchs, der optimistischen Programme.

Es folgen die zwanziger Jahre als die Phase der Evolution. Eine Zeit der Hypothesen und Experimente, eine Zeit des Abstimmens und des Vergleichs mit den Fakten des sozialen Lebens, mit den Bedürfnissen der grossen Massen in einer industrialisierten Gesellschaft.

Eine Zeit aber auch der wissenschaftlichen und pädagogischen Durchdringung, der Grundlagenforschung und des Versammelns jener Mannschaft, die nötig erschien für die Bewältigung einer schier utopischen Aufgabe: nun endlich, nach dem Desaster des Krieges, die neue Stadt, das neue Haus, die neue Wohnung nicht nur exemplarisch, sondern für alle zu entwerfen und zu bauen.

Hinter das Manifest der dritten Phase, der Phase der Konvention, in der sich nach einem zweiten totalen Krieg die Menschen zu einigen beginnen über den neuen Stil des Lebens, in der in den Kriegswüsten Europas nicht mehr nur der Entwurf, sondern der Bau einer neuen freien, friedlichen und menschlichen Welt begonnen hat, hinter dieses dritte Manifest setzt nun im Sommer dieses Jahres eine Ausstellung ihr Ausrufungszeichen.

Bis Ende September steht Berlin unter dem Zeichen der «Interbau», der «Internationalen Bauausstellung Berlin 1957». Wie immer die kritischen Urteile über diese Ausstellung lauten werden, das «Ausrufungszeichen» wird ihr niemand nehmen können. Sie wird nicht nur eine unverbindliche Zurschaustellung architektonischer und konstruktiver Lösungen sein, sondern im wahrsten Sinne die Demonstration einer Uebereinkunft zwischen den Volksvertretern einer Millionenstadt und Stadplanern, Architekten und Gartengestaltern aus 14 Ländern; Uebereinkunft auch zwischen den Baubeamten der Stadt und des Staates mit den Freien Architekten. Uebereinkunft von Volkswirtschaftlern und Juristen, und vor allem: Uebereinkunft aller dieser mit den Grund-



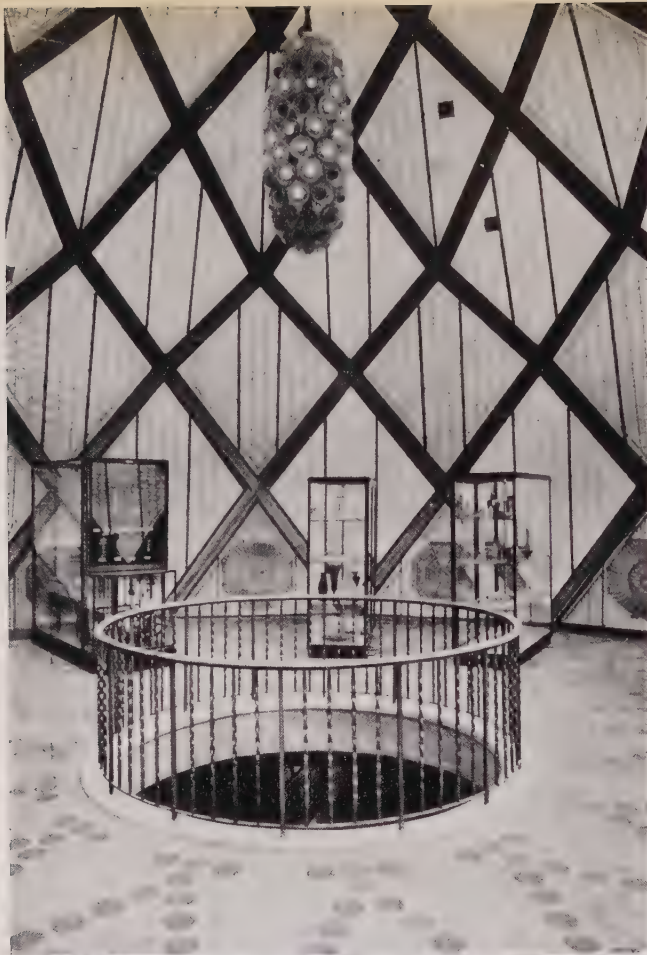
3



4

3. Werkbund-Ausstellung Köln 1914. Seitenansicht des Theaters von Henry van de Velde.

4. Frontalansicht des Bürogebäudes mit dahinter liegender Fabrik von Walter Gropius.



5

5-6. Werkbund-Ausstellung Köln 1914. Innenraum und Treppe des Glashauses von Bruno Taut.



6

stücksbesitzern eines im Kriege völlig zerstörten Stadtviertels.

Also ein grosser Kompromiss? Man könnte mit ja antworten, hinge dem Begriff nicht die Bedeutung des Verwaschenen, des Konturlosen, des Charakterlosen an. Sagen wir lieber, dass hier modernes Planen und Bauen sich anschicken, zur Konvention zu werden; und zwar als lebendige Prozesse, fern aller Erstarrung. Sie beginnen, selbstverständlich zu werden.

Berlin zeigt 1957 mit dem Aufbau des « Hansa-Viertels » (siehe die folgenden Notizen) das, was selbstverständlich sein sollte.

Es zeigt es nicht im Sinn eines Vorbilds, sondern eines Beispiels, erwachsen und begrenzt aus den Bedingungen des Hier und Heute.

Es erhebt in der Ausstellung einen Einzelfall zum Leitbild für künftige, nur ideenmässig ausgemessene Möglichkeiten. Die « Interbau » ist — nach 30 Jahren — wieder ein von Deutschland ausgehender Beitrag zur Lebensform unseres Jahrhunderts, eine — wenn auch bescheidene — Station am Wege moderner Architektur, von dem wir meinen, es sei der Weg zu einem humanen Realismus.

Im Zeichen der « Interbau » mag das Jahr 1957 für das Planen und Bauen in Deutschland eine besondere Bedeutung gewinnen, kommt diesem Jahr doch auch von anderer Seite her ein besonderer Akzent zu. Wir erinnern, dass vor genau 50 Jahren der « Deutsche Werkbund » gegründet wurde, jene Institution, die heute in stolzer Besinnung sagen darf, dass sie über fünf Jahrzehnte hinweg Motor und Geleiter des neuen Bauens in Deutschland gewesen ist, und die nun mit der Berliner Bauausstellung in einem ganz ungewöhnlichen Rahmen ihr Jubiläum feiern darf. Es gehört zu den Absonderlichkeiten geschichtlicher Verkettungen, dass es ausgerechnet eine Ausstellung, und zwar auch eine Bauausstellung, war, auf der vor 50 Jahren die Idee zu einem Zusammenschluss der schöpferischen Kräfte Deutschlands in einem « Deutschen Werkbund » ihren ersten Niederschlag fand. Das von dem unvergessenen Fritz Schumacher formulierte Programm der « Dritten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung » in Dresden 1906 wurde zum inoffiziellen ersten Programm des Werkbundes, der sich ein Jahr später, am 6. Oktober 1907, in München zusammenfand als eine Vereinigung von 12 Künstlern und 12 Industriefirmen. Der Zweck des Bundes war « die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und

geschlossene Stellungnahme zu den einschlägigen Fragen ».

Der Aufbruch der Jugend um 1900 zu neuen, grösseren und aufrichtigeren Zielen der Gestaltung formiert sich nach der Dresdener Ausstellung zu einer Phalanx. Die Pioniere — unter ihnen Peter Behrens, Josef Hoffmann, Josef Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Fritz Schumacher — formieren sich zu einem Stosstrupp, der rasch Raum gewinnt. Sieben Jahre später, zu Beginn des ersten Krieges, zählt der Werkbund bereits 1870 Mitglieder.

Wir sprachen anfangs von dieser ersten Phase des modernen Bauens und Gestaltens als von der der Revolution. Schlägt man die Zeitschriften jener Zeit auf, betrachtet man vor allem die Bilder von jener Ausstellung in Dresden, die, wie es damals hiess, einen « Sieg des deutschen Kunstgewerbes » bedeutete, so wird man heute nur zögernd von revolutionärem Aufbruch sprechen wollen. Sowohl der Ausstellungspalast mit seinen Abteilungen Raumkunst, Volkskunst, Schuleinrichtung, handwerkliche Einzelerzeugnisse, als auch die 26 Einzelbauten im nahen Park (2 Industriehallen, eine Schule, 5 Wohnhäuser, ein Landgasthaus, mehrere Gartenpavillons etc.) verraten kaum mehr, als dass der neue Stil, der da gesucht wird, ein zweites bürgerliches Biedermeier ist. Alles ist sehr nüanciert, sehr überlegt und abgewogen, handwerklich hervorragend gearbeitet und insgesamt — auch auf die Qualität hin gesehen — so einheitlich und in der Wirkung so sicher, dass man mit viel Berechtigung von einem « Sieg » sprechen kann, einem Sieg nämlich über schlechten Geschmack und unzulängliche Arbeit, minderwertige Kopie und künstlerischen Selbstbetrug. Da sind Geschmack und Sicherheit, Ehrlichkeit und Können. Aber das, was sich in diesen Arbeiten an revolutionärer Substanz zu erkennen geben soll, bleibt selbst bei eingehender Betrachtung so gut wie verborgen, und zwar einfach darum, weil uns Heutigen eine Revolution auf der ästhetischen Ebene nicht mehr recht erkennbar ist. Vom Geschmack verdeckte Qualitätsfragen interessieren nicht mehr.

Aber, so muss man fragen, was ging denn eigentlich damals auf lauten Schuhen einher, einmal ganz ebegesehen vom Vorkriegslärm der Politik? War Einsteins Formel von 1905, in der er in voller Allgemeinheit das Gesetz von der Äquivalenz von Masse und Energie ausdrückte, war die Ungeheuerlichkeit, die sich in dem lapidaren $E = M c^2$ ausdrückt, eine Sache der Lautstärke? Oder jene anderen Ereignisse in den Jahren 1905-07, die sich zu meist im Hintergrund abspielten. Etwa

die Erfindung einer Ziehmaschine für Flachglas, die Erfindung des autogenen Schweissens und des Betonguss-Verfahrens? Oder der Tod Cézannes und die ersten kubistischen Bilder Picassos? Oder die Begründung der bolschewistischen Taktik durch Lenin und der erste Krebsforscher-Kongress? Oder die Erfindung des Duraluminiums und der Bildtelegrafie München-Berlin-Paris-London? Oder der Aufstieg eines unbemannten Ballons in 25.800 m Höhe und das Gelingen eines Motorflugs über 770 m? Gewiss, diese Ereignisse gaben auch damals Schlagzeilen ab. Aber rechnete man nur annähernd mit den uns bekannten Konsequenzen? Alle jene Revolutionen damals waren stille Revolutionen; sie entbehrten der Lautstärke, die wir seit 1918 hinzurechnen. Das Revolutionäre lag damals nicht in der handgreiflichen Leistung, nicht im bereits Realisierten; es lag in den fruchtbaren Ansätzen, in den Programmen, in den zukunftsfruchtigen Wirkstoffen.

So ist auch das, was die Dresdener Ausstellung 1906 beitrug, vor allem Programm und Gesinnung, Zielbestimmung und Ausblick. Und das Programm war keinesfalls schon auf den letzten Nenner gebracht, so einfach es sich auch bereits anhört. Es ging ganz einfach um das Verhältnis von Kunst und Handwerk, von Kunsthandwerk und Kunstindustrie, um künstlerische Gesamtwirkungen im Zusammenhang mit dem Leben. Es ging um die Kunst als « edelsten Schmuck sowohl für die häuslichen Bedürfnisse, als auch im Dienste öffentlicher Verwaltung ». Es ging um Architektur und Gartenkunst im Dienste der Aussengestaltung zweckmässiger Innenräume.

Man übersieht zu leicht, was darin schon verborgen ist an Fragestellung, man übersieht, dass hier bereits ohne pathetische Worte der Mensch zum Mittelpunkt des Bauens gemacht ist. Um ihn herum soll der seinen spezifischen Lebenszwecken entsprechende Raum gebaut werden, eine Behausung mit dem Klima, dessen der Mensch bedarf; dann erst wird die Frage nach der Aussengestaltung gestellt, nach dem Aeusseren des Hauses, nach Garten und Landschaft. Das bedeutet eine Blickwendung um 180° und ist bereits der Grundgedanke des neuen Wohnens überhaupt. Und im Keim schon die Grundkonzeption der modernen Stadt, die nicht von der vorgefassten Form, sondern von erfahrenen Vollzügen des Lebens ausgeht. In solchem Sinn ist das, was 1906 in Dresden geschieht, bereits viel mehr als ein « Sieg des deutschen Kunstgewerbes ». Es ist wirklich stille Revolution.

Pforten zur Werkbund-Ausstellung in Köln öffneten, ging es nicht mehr um den Rang

des Kunstgewerbes, sondern um ein Programm, das den Bogen « vom Sofakissen bis zum Städtebau » spannte. Da schien das ganze Wirkungsfeld künstlerischer Umweltgestaltung ausgemessen. Der Werkbund hatte sich versammelt zum Entwurf einer umfassenden Ausdruckskultur. Der künstlerische Stil des 20. Jahrhunderts schien umrissen, ein Traum zur Wirklichkeit geronnen, der schöpferische Mensch wieder in seine Rechte eingesetzt. Nun erst, mit seiner Wiedereinsetzung, schien das Jahrhundert richtig angebrochen.

Sie sind damals in aller Munde: der neue Stil, die umfassende Lebensreform, die moderne Schönheit. Auch wenn man sich noch nicht recht darüber einigen kann, was der moderne Stil, die moderne Schönheit letztlich sein werden und wohin der Umbildungsprozess, die Umformung der Massen durch die Kunst, führen wird.

Am Vorabend des Krieges, umwölkt von politischen Gewittern, wird die Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 unversehens zu einem gläubigen Appell an Schönheit und Menschlichkeit, zu einem Votum für ein neues, befreites Leben in einer verwandelten und veredelten Welt. Leben, Wohnen, Arbeiten, Fest und Feier — das alles kann sich nun — so schien es — in neuen Formen erfüllen.

Der umfassende Anspruch ist durchgesetzt, die erlösende Reise um den neuen Erdteil ist — wie Van de Velde es ausdrückt — zuende. Man kann weitersegeln « mit der zauberhaften Vorstellung », als könne man nun « einen ungekannten, traumschönen, griechischen Archipel entdecken ».

Aber auch für die Kölner Ausstellung gilt, was wir für Dresden feststellten: aufs Ganze gesehen, hat sich wenig niedergeschlagen von dem, was in den Köpfen längst vorhanden und durchdacht, ja zum Teil schon formuliert und in öffentliche Forderungen gekleidet war. Immer noch läuft die Idee der Realität weit voran. So gut wie nirgends entdeckt man revolutionäres Pathos; wo Pathos ist, wie etwa in der Festhalle von Peter Behrens, ist es nicht revolutionär, wenn auch hochgestimmt. Das Jahrbuch des Werkbundes, das über die Kölner Ausstellung berichtet, bringt 168 Tafeln, von denen drei Viertel der Architektur gewidmet sind; ein Zeichen dafür, dass aus der ursprünglich Es bleibt bis 1914 stille Revolution, zugedeckt von dem Ideal einer künstlerischen Erziehung des deutschen Volkes zu einer künstlerischen Allgemeinkultur. Am Ende der Bahn, wie es in einem Bericht über die Dresdener Ausstellung heisst, sieht man den Tempel einer nationalen Kunst in rosigem Morgenlicht schimmern, eine Kunst, die — auf dem Boden einer

allgemeinen künstlerischen Erziehung des Volkes — die Schönheit mit dem Alltagsleben wieder zu vermählen vermag. Noch scheint im Zeitalter eines überspitzten Nationalismus ein zeitgemässes Leben nur denkbar im Rahmen einer nationalen Kultur. Man ringt um den zeitgemässen Ausdruck des nationalen Lebens und erwartet von der erhofften künstlerischen Allgemeinkultur die Steigerung nationaler Würde. Aber dieser Nationalismus — in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg gewiss nicht nur auf Deutschland beschränkt — war nie mehr als Fassade. Denn der Grundriss dessen, was man erstrebte, war ja bereits auf den Menschen abgestellt. Er hatte sich längst gelöst von den Bindungen ans Unsachliche und Emotionelle; so wie es sich längst von der historisierenden Fassade gelöst hatte. Es brauchte Luft und Freiheit, und es nahm sich Luft und Freiheit.

Nur einen Anspruch — Schranke zugleich — hat niemand übersprungen: den Anspruch, dass es der Künstler, dass es die Kunst sein müssen, an denen die Welt sich zu neuer Ordnung aufrichten könne. Künstlerische Qualitäten sind es, die allein das Leben der Massen erneuern und steigern können. Es ist ein fester Glaube daran, dass immer, wo diese Qualitäten erscheinen, im Kleinsten wie im Grössten, sich ihnen menschlichen Qualitäten zugesellen müssten. Und gerade derjenige, der dem Anliegen und den Zielen der Pioniergeneration die klarsten und einschneidendsten Formulierungen gegeben hatte, äusserte auf der ersten Werkbund-Tagung 1908: « Keine andere Klasse hat das Recht sich zu rühmen, mehr an der Kultur der Menschen gearbeitet zu haben, als es die Künstler von Anbeginn getan haben, und um dieser Eigenschaft willen glauben wir das Recht zu haben, uns rücksichtslos und ohne Voreingenommenheit über eine Frage auszusprechen, welche die Kultur der Menschheit gefährden oder fördern kann! »

Und wirklich scheinen die Menschen dem Künstler dies Recht einzuräumen. Als sich 1914, wenige Monate vor Kriegsbeginn, die kunstgewerblichen Richtung längst die Konzeption einer neuen Architektur hervorgegangen ist. Aber auf der Ausstellung sucht man diese neue Architektur fast vergebens. Wo sie erscheint, ist sie Ausnahme; und selbst in der Ausnahme oft nur Ansatz. Nur wenig erweist sich als konsequent, so dass Karl Scheffler für den Grossteil der Architektur feststellen kann: « Nach kurzer Zeit siegte auf der ganzen Linie die ruhige Vernunft. Sie siegte im Zeichen eines von der (Werkbund-) Bewegung befruchteten, modernisierten und naturalisierten Biedermeierstils, eines hi-



7

storischen Stils also, wie schon so oft vorher. Belehrt von der neuen Gesinnung, geriet dieser neue Eklektizismus besser als der alte, er war umsichtiger, kritischer, schöpferischer sogar.»

Immerhin standen auf dem Kölner Ausstellungsgelände drei Bauten, die nicht auf diesen Grundton gestimmt waren: das Theater von Henry van de Velde, das Bürogebäude mit Fabrik von Walter Gropius, das Glashaus von Bruno Taut. Unter ihnen ist das Theater der einzige Bau, der ganz streng von der Funktion her konzipiert ist. Jeder der fein aufeinander abgestimmten Räume tritt auch aussen als Baukörper in Erscheinung in Formen eines abgeklärten Jugendstils; ein ruhiger Bau, aber nichtsdestoweniger in seinem Wesen von einer Strenge, die man unter den verbindlichen Aussenformen kaum vermutet. Gropius' Bürogebäude und Fabrik lassen zwar diese Einheitlichkeit vermissen, zeigen aber den Einsatz einer damals unerhörten neuen Formensprache, besonders in der Auffas-

8



7. Das Doppelwohnhaus von Le Corbusier mit Pierre Jeanneret in der Weissenhof-Siedlung, Stuttgart 1927.

8. Aufnahme des gleichen Hauses aus dem Jahr 1956 mit den von den Bewohnern zugemauerten oder im Duktus veränderten Fensterbändern. Foto COL, Stuttgart.

9. Das kleinere Wohnhaus von Le Corbusier mit Pierre Jeanneret in der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung, 1927. Aufnahme während der Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands im Jahre 1956. Foto COL, Stuttgart.

10. 2geschossige Einfamilien-Reihenhäuser in der Weissenhof-Siedlung, Stuttgart 1927, Architekt Mart Stam, Rotterdam.



9



10

sung der Wand als einer Verkleidung gegen die Unbill der Witterung. Die Wand wird schürzenartig vor die tragenden Pfeiler gehängt. Die Formen ergeben sich aus der Konstruktion. Auf ihre Ausschmückung ist ganz verzichtet, nicht hingegen jedoch auf eine symmetrische Anlage und Zuordnung der Gebäude. Wenig beachtet worden ist damals das Glashaus von Bruno Taut. Über einem polygonalen Unterbau erhob sich eine Netzgeflecht-Konstruktion ganz ohne Zugstangen, alle Wand- und Kuppelfelder waren ausgefüllt mit Glasprismen, so dass das Gebäude wie ein Kristall aufstieg. Treppen, Gewände, Decken, was immer nur zugänglich war, war Glas in den verschiedensten Formen, verwendet in den verschiedensten Techniken. Das Glashaus war ein Manifest nicht nur für den Baustoff Glas, sondern auch als Vorläufer der räumlichen Tragwerke unserer Tage.

Noch ehe man die Kölner Ausstellung und vor allem die drei näher genannten Bauten in zulänglichen Photographien hatte festhalten können, wurde die Ausstellung ein erstes Opfer des Krieges. Ihre mögliche Wirkung, an die man so viele Hoffnungen und Sehnsüchte geknüpft und von der man einen Durchbruch der Idee in die ganze Breite des täglichen Lebens erwartet hatte, zersplitterte an den Proklamationen des Krieges.

Als 13 Jahre später der Deutsche Werkbund seine zweite Ausstellung grösseren Ausmasses veranstaltete, hatten Krieg und Nachkriegswirren nicht nur das äussere Bild der Zeit verändert und der Zeit einen anderen Rhythmus gegeben, sondern ganz neue Probleme unter ganz neuen Voraussetzungen an die Architekten herangetragen. Wohl hat etwa das Bauhaus unter Gropius den umfassenden Umformungsanspruch der Pioniergeneration übernommen, wohl existiert nach wie vor ein Wille zum Stil — man denke nur an die Stil-Bewegung —, aber Anspruch und Stilwille werden nun anders vorgetragen. «Leben», so heisst nach dem Krieg die Devise. Und Leben fordert in allererster Linie Vollzug, nicht Stil. Es will Vollzug seiner selbst; und es will Würde dieses Vollzugs, mag diese Würde dann auch nahtlos zum Stil hinübergleiten. Die Massen wollen leben, würdiger, menschlicher leben als zuvor. Besser leben vor allem. Dann erst kommt die Schönheit.

Es war viel vom «neuen Menschen» die Rede gewesen, vom «Menschen des Jahrhunderts», vom «modernen Menschen» im Gegensatz zum «prämodernen». Nun war er da, der neue Mensch. Aber, was man nicht vorausgesehen hatte: er war Proletarier. An seinen ganz elementaren Forderungen zerbricht die Idee vom künstlerisch erhöhten Leben. Und sie zerbricht

23



11



12

11-12. Lageplan und Teilübersicht der Werkbund-Ausstellung « Die Wohnung », Weissenhofsiedlung Stuttgart 1927. 1-4 Mies van der Rohe, 5-9 J.J.P. Oud, 10 Victor Bourgeois, 11-12 Adolf G. Schneck, 13-15 Le Corbusier mit Pierre Jeanneret, 16-17 Walter Gropius, 18 Ludwig Hilberseimer, 19 Bruno Taut, 20 Hans Poelzig, 21-22 Richard Döcker, 23-24 Max Taut, 25

Adolf Rading, 26-27 Josef Frank, 28-30 Mart Stam, 31-32 Peter Behrens, 33 Hans Scharoun.

13. Entwurf für die Weissenhof-Siedlung in Stuttgart von Mies van der Rohe. Modell der ersten Fassung 1925.

13



auch an den Scheinen der Papiermark. Schönheit ist jetzt zu teuer. Und auch der Qualitätsbegriff, 1914 noch eng mit dem Begriff des Kostbaren verbunden, muss Federn lassen. Qualität muss billig sein, die menschenwürdige Wohnung muss billig sein. Ueber Nacht hat das Programm der Planer und Architekten ein soziales Vorzeichen erhalten statt des ästhetischen; und — da soziale Fragen nicht nationale Fragen waren und Sieger wie Besiegte angingen — statt des nationalen Vorzeichens ein internationales. Nun ging es nicht mehr um « Sieg » und « Ueberlegenheit », sondern ganz einfach um Bewältigung einer kaum überschaubaren Aufgabe: die Unterbringung der Massen. Der Werkbund stellt sich den neuen Fragen. Er weicht nicht aus. 1927 zieht er ein erstes Fazit mit der Ausstellung « Die Wohnung » in Stuttgart, die bekannt geworden ist unter dem Namen « Weissenhof-Siedlung ». Die Leitung der Ausstellung wird Mies van der Rohe übertragen, der vor dem Krieg bei Bruno Paul und Peter Behrens gearbeitet hatte. Mies seinerseits fordert die führenden Architekten Europas zur Mitarbeit auf und realisiert mit ihrer Hilfe zum ersten Mal in diesem Jahrhundert eine internationale moderne Architekturausstellung. Mies van der Rohe erläutert: « Bei Uebernahme der Arbeit war ich mir klar, dass wir sie im Gegensatz zu der landläufigen Auffassung zur Durchführung bringen müssten, da jedem, der sich ernsthaft mit dem Problem des Wohnungsbaus auseinandergesetzt hat, der komplexe Charakter desselben sichtbar wurde. Das Feldgeschrei: « Rationalisierung und Typisierung » und auch der Ruf nach der Wirtschaftlichkeit des Wohnbetriebes trifft nur Teilprobleme, die zwar sehr wichtig sind, aber nur dann eine wirkliche Bedeutung erlangen, wenn sie in der richtigen Proportion stehen. Neben oder besser über diesen steht das räumliche Problem, die Schaffung einer neuen Wohnung. Das ist ein geistiges Problem, das nur mit schöpferischer Kraft, nicht aber mit rechnerischen oder organisatorischen Mitteln zu lösen ist. Ich habe darum darauf verzichtet, irgendwelche Richtlinien aufzustellen, sondern mich darauf beschränkt, solche Persönlichkeiten für die Mitarbeit auszusuchen, deren Arbeit interessante Beiträge zu der Frage der neuen Wohnung erwarten liess. Die Ausstellung war von vornherein als Experiment gedacht und hat als solches ganz unabhängig von den erreichten Resultaten ihren Wert ». Aber auch ohne Richtlinien und trotz der verschiedenartigen Temperamente, die

Mies van der Rohe auf das Problem der neuen Wohnung angesetzt hatte, kommt etwas durchaus Einheitliches zustande, nicht zuletzt wohl durch die Persönlichkeit Mies' selbst. Eine Einheitlichkeit wenigstens im äusseren Bild der Siedlung, die 25 Gebäude umfasst, freistehende Einfamilienhäuser, Einfamilien-Reihenhäuser, Doppelhäuser und Mehrfamilienhäuser. Das grösste Objekt steuerte Mies van der Rohe selbst bei, einen viergeschossigen Wohnblock mit 24 Wohnungen, die mit Hilfe von Zwischenwände verschieden aufgeteilt werden können. Von den Architekten des Auslandes sind Le Corbusier und Pierre Jeanneret mit einem Einfamilienhaus und einem Doppelwohnhaus vertreten, J.J.P. Oud mit fünf Einheiten zweigeschossiger Einfamilienhäuser, Mart Stam mit drei Einheiten solchen Haustyps und Victor Bourgeois mit einem Einfamilienhaus. Die übrigen Bauten, sämtlich von deutschen Architekten errichtet, zeigt das Uebersichtsbild und der Lageplan. Wir sprachen weiter oben von den neuen Voraussetzungen des Planens und Bauens in den zwanziger Jahren. Auch oder gerade in der Weissenhofsiedlung werden sie augenfällig. Die Bauten der Ausstellungen in Dresden und Köln waren nur auf Zeit errichtet; sie sind längst wieder abgerissen und haben anderen Unternehmungen Platz gemacht. Solcher Aufwand für eine Ausstellung ist 1927 nicht mehr zu leisten. Das Experiment, gestartet schon mit unzulänglichen finanziellen Mitteln, musste als Experiment auf Dauer gelten, als Versuchssiedlung. Aber gerade durch dieses scheinbare Handicap konnte das Experiment sich beweisen, konnte es Nachruhm sammeln und vor allem folgenreicher sein als irgendeine andere Unternehmung des Wohnbaus in den zwanziger Jahren. Nur unter solcher Voraussetzung war die nüchterne Rechnung aufzumachen über den Wert und Unwert der verschiedenen Lösungen, nur vor dem Hintergrund des Lebens selbst konnte die Bilanz gezogen, konnten die Experimente wirklich gespielt und gewonnen werden. Nicht im Rahmen einer begrenzten Ausstellung, sondern in zeitlicher Dauer würde hier vor aller Augen die Integration von Bauen und Leben, von Findung und Aneignung, von Idealität und Realität sichtbar. Konfrontiert mit den lebendigen Fakten von Ort und Stunde, gewannen die Ideen eine neue Dimension. Ursprünglich hatte Mies van der Rohe auf dem zum Rand hin abfallenden Gelände eine zusammengefasste Baugruppe geplant, einen Komplex miteinander verzahnter und durch Wohnwege und Trep-



14

14. Bebauung des Hansaviertels in Berlin vor der Zerstörung. In der Bildmitte der Hansaplatz.

pen verbundener Häuser, zwischen denen sich grössere Plätze öffnen. Es war also ein durchaus urbaner Charakter der Siedlung beabsichtigt. Eine für damalige Verhältnisse extrem wirtschaftliche Nutzung des Geländes sollte mit einem optimalen städtischen Wohnklima verbunden werden. Der Plan scheiterte am Widerspruch der Stadt Stuttgart, die die Häuser nach Abschluss der Ausstellung verkaufen wollte und deshalb die Errichtung einzelstehender Bauten verlangte, soweit nicht Reihentypen geplant waren. Hätte man damals in den Vorschlag der zusammengefassten Bebauung eingewilligt, so wäre schon 1927 die horizontale Wohneinheit vor uns gestanden, die uns seit zwei Jahren erneut als Siedlungsform beschäftigt und der wir eine grosse Zukunft voraussagen. Aber ob nun Versäumnis oder Verlust, ob entschuldbar oder nicht: Grenzen und Schranken, welcher Art sie auch immer seien, gehören zum Hier und Heute wie

jegliche künstlerische und planerische Idee. Man soll das allerdings nicht verstehen als eine generelle Befürwortung deduktiver Planungsmethoden, sondern so, wie Mies van der Rohe es sagte: über den richtigen Proportionen der Widerstände steht die Planung als geistiges Problem. So war es in Stuttgart, ob man nun die Misserfolge oder das Gelungene bucht. Wir kennen die Folgen: mit der Eröffnung der Weissenhof-Siedlung waren die nationalen Schranken endgültig durchbrochen, war ein weltweites Gespräch über das rechte Planen und Bauen eingeleitet, ein Gespräch, das Kriege und Diktaturen, Verbote und Anfeindungen ohne inneren Schaden überstand.

30 Jahre nach dem gebauten Manifest der Weissenhof-Siedlung haben sich nun wieder Architekten und Planer, diesmal nicht nur aus Europa, sondern aus der ganzen Welt, zu gemeinsamer Arbeit zusammenge-

funden. Wiederum etwa 10 Jahre nach einem Krieg und wiederum konfrontiert mit neuen Voraussetzungen gesellschaftlicher, technischer und wirtschaftlicher Art. Und wiederum sind es die Mitglieder des nach Jahren der Diktatur wiedererstandenen Werkbundes, die an dem Unterfangen einer grossen Bauausstellung tätigen und gewichtigen Anteil nehmen. Wer fehlt in Berlin, ist nur Mies van der Rohe, der Kopf unter Köpfen, ein Mann letzter Autorität. Es fand sich 1957 niemand, der den Team-Leader im rechten Sinne hätte abgeben können und wollen. Was immer die Gründe dafür sein mögen im geteilten Berlin, im geteilten Deutschland — es ist

Symptom. Eine Menge weiterer Vergleiche und Beobachtungen liesse sich aufreihen. Auch der Berliner Bauausstellung im Hansa-Viertel ging eine städtebauliche Planung voraus — diesmal in Form eines öffentlichen Wettbewerbs. Sie musste sich aber nicht nur Abstriche gefallen lassen, sondern erfuhr in vielen Beratungen der eingeladenen Architekten mit einem « Leitenden Ausschuss », mit Vertretern der Stadtverwaltung, Finanzierungs-Fachleuten, Spezialisten für Fragen der Bodenordnung und wer sonst noch ein Wort mitzusprechen hatte, eine fast gänzliche Eliminierung. Auch dies ist symptomatisch. Anstelle der freien Architekten des Jahres

15. Das Hansaviertel nach der Zerstörung. In der Bildmitte der Hansaplatz, oben rechts der « Grosse Stern » mit der Siegessäule. Rechts durch den Tiergarten führt die Strasse des 17. Juni, die sich über

den « Grossen Stern » hinaus in Richtung Brandenburger Tor fortsetzt. Das Gebiet zwischen dieser Strasse und dem Bogen der Stadtbahn befindet sich derzeit im Wiederaufbau im Rahmen der « Interbau ».



16. Lageplan des mit dem im Ideenwettbewerb Hansaviertel mit dem 3. Preis ausgezeichneten Projektes. Architekten Wolf von Möllendorf und Sergius Ruegenberg, Berlin. Zwei Wohnfelder öffnen sich zum Tiergarten und umschliessen ein Blumenfeld, das zugleich ein tief eindringendes Vorfeld des öffentlichen Grüns darstellt; in Nordwesten liegen auf besonderem Feld drei Schulen. Die Baukörper sind stark gegliedert und differenziert. Der Verkehr zeigt ein neues Netz. Das Preisgericht anerkannte das lockere und reizvolle Gesamtbild, war aber der Meinung, dass die Bebauung den Tiergarten zu sehr in Anspruch nehme, dass die Kosten für die neuen Verkehrswege, besonders die unterirdisch geführte Altonaer Strasse zwischen «Grossem Stern» und «Hansa-Platz» zu

hoch seien und vor die Bodenordnung in der vorgeschlagenen Form nicht durchzuführen sei. Mit der Zuerkennung des 3. Preises an dieses Projekt stellte sich die Jury selbst ein besonders gutes Zeugnis aus.

17. Modell des südlichen Hansa-Viertels mit den in Ausführung befindlichen Bauten. Aufsicht von Südosten.

18. Plan der «Interbau im Hansaviertel». Die fertigen oder im Bau befindlichen Gebäude sind schwarz wiedergegeben, für die schraffierten ist ein späterer Baubeginn, z.T. noch während dieses Sommers, festgesetzt. Die weissen Rechtecke sind Ausstellungshallen. Punktierter Linie: Geländebahn.



16



17



Die Bauten:

1 17geschossiges Appartementhaus mit 164 Wohnungen; Arch. Klaus Müller-Rehm und Gerhard Siegmann (Berlin); 3 4geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit ca. 16 Wohnungen; Arch. Alexander Klein (Haifa, Israel); 4 4geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 20 Wohnungen; Arch. Hans Jochen Müller (Berlin); 5 4geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 32 Wohnungen; Arch. Günther Gottwald (Berlin); 6 Kindertagesstätte; Arch. Günther Wilhelm (Stuttgart); 7 9geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 64 Wohnungen und eingeschossiger Ladenbau; Arch. Walter Gropius, TAC (Cambridge, Mass./USA) mit Wils Ebert (Berlin); 8 8geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 59 Wohnungen; Arch. Pierre Vago (Paris); 9 4geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 24 Wohnungen; Arch. Vassili Luckhardt und Hubert Hoffman (Berlin); 10 4geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 24 Wohnungen; Arch. Paul Schneider-Estleben (Düsseldorf); 11 Läden, Kino, Restaurant mit 2 Wohnungen; Arch. Ernst Zinsser und Hansrudolf Plarre (Hannover, Berlin); 12 17geschossiges Punkthaus mit 110 Wohnungen bei gewerblicher Nutzung in zwei Geschossen; Arch. Luciano Baldessari (Mailand); 13 8geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 16 Wohnungen, die unteren vier Geschosse enthalten Läden und Büros; Arch. Egon Eiermann, Karlsruhe; 14 8geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 76 Wohnungen; Arch. Oscar Niemeyer Filho (Rio de Janeiro); 15 10geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 65 Wohnungen, Läden im Erdgeschoss; Arch. Fritz Jaenecke und Sien Samuelson (Malmö); 16 8geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 78 Wohnungen; Arch. Alvar Aalto (Helsinki); 17 Katholische Kirche St. Ansgar, mit Wohnungen und Gemeindesaal; Arch. Willy Kreuer (Berlin); 18 16geschossiges Punkthaus mit 75 Wohnungen; Arch. Gustav Hassenpflug (München); 19 16geschossiges Punkthaus mit 61 Wohnungen, zum Teil 2geschossig; Arch. Hans Schwippert, Düsseldorf; 20 16geschossiges Punkthaus mit 90 Wohnungen; Arch. Raimond Lopez und Eugene Beaudouin (Paris); 21 16geschossiges Punkthaus mit 75 Wohnungen; Arch. J.H. van den Broek und J.B. Bakema (Rotterdam); 22 Evangelische Kirche (Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche) mit Gemeindehaus und Wohnungen; Arch. Ludwig Lemmer (Berlin); 23 Bücherei, eingeschossige Anlage; angeschlossen U-Bahnstation « Hansaplatz »; Arch. Werner Düttmann, (Berlin); 24 20klassige Grundschule im nördlichen Hansaviertel; Arch. Bruno Grimmek (Berlin); 25 3geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 8 Wohnungen und Büros im Erdgeschoss; Arch. Paul G.R. Baumgarten (Berlin); 26 3geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 18 Wohnungen; Arch. Max Taut, (Berlin); 27 3geschossiges Wohnhaus, Zeilenbau mit 14 Wohnungen; Arch. Kay Fisker (Kopenhagen); 28 4geschossiges Wohnhaus, Punkthaus mit 18 Wohnungen; Arch. Otto H. Senn (Basel); 29 2geschossige Einfamilienhäuser, 4 Einheiten; Arch. Manfred Fuchs (Köln); 30 2geschossige Einfamilienhäuser mit darunterliegendem Atelier, 4 Einheiten; Arch. Bernhard Pfau (Düsseldorf); 32 2geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Franz H. Sobotka und Gustav Müller (Berlin); 33 2geschossige Einfamilienhäuser, 4 Einheiten; Arch. F.R.S. Yorke (London); 34 2geschossiges Wohnhaus mit 4 Wohnungen; Arch. Franz Schuster (Wien); 35 2geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Godber Nissen (Hamburg); 36 2geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Bernhard Hermkes (Hamburg); 38 1 1/2geschossige Einfamilienhäuser, 4 Einheiten; Arch. Hans Scharoun (Berlin); 39 1geschossige Einfamilienhäuser, 5 Einheiten; Arch. Eduard Ludwig (Berlin); 40 1geschossige Einfamilienhäuser, 4 Einheiten; Arch. Arne Jacobsen (Kopenhagen); 41 1geschossige Einfamilienhäuser, 2 Einheiten; Arch. Gerhard Weber (Frankfurt); 42 1geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Alois Giefer und Hermann Mäkler (Frankfurt); 43 1geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Johannes Krahn (Frankfurt); 44 1geschossige Einfamilienhäuser, 2 Einheiten; Arch. Sep Ruf (München); 45 1geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Wolf von Mölendorf und Sergius Ruegenberg (Berlin); 46 2geschossige Einfamilienhäuser, 3 Einheiten; Arch. Josef Lehnbrock (Düsseldorf); 47 1geschossiges Einfamilienhaus; Arch. Werner Fauser (München); 48 1geschossiges Einfamilienhaus; Arch. Günter Hönow (Berlin).



19-20. 17geschossiges Appartementhaus (Objekt 1); Architekten Klaus Müller-Rehm und Gerhard Siegmann. Blick auf das nahezu bezugsfertige Gebäude von der « Strasse des 17. Juni » und Grundriss eines Normalgeschosses.

21. Katholische Kirche St. Ansgar (Objekt 17); Architekt Kreuer. Das Modell von Nordosten.

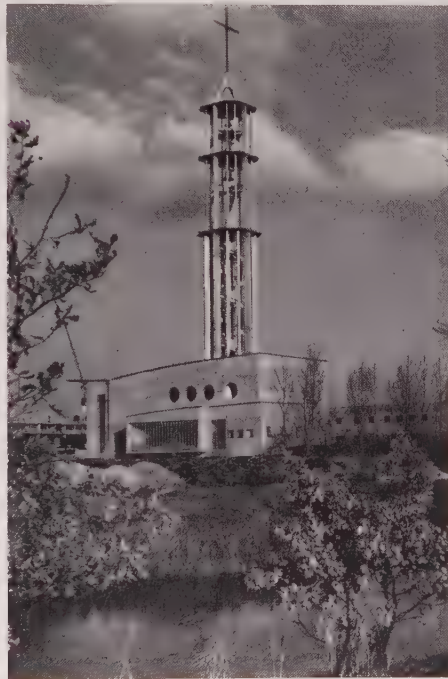
22. Evangelische « Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche » (Objekt 22); Architekt Lemmer. Ansicht des bereits fertiggestellten und von der Gemeinde benutzten Baus von Südwesten. Rechts der zweigeschossige Bau hinter den Bäumen ist das Pfarrgebäude.

1927 haben 30 Jahre später Senatoren und Baubeamte an entscheidender Stelle das Wort, und — will man gerecht sein — gewiss nicht nur zum Nachteil der Sache. Die Massstäbe und Voraussetzungen haben sich eben nicht nur der Grössenordnung nach verschoben, sie haben auch personell und im Hinblick auf die Kompetenzen der Mitwirkenden ein neues Bild gewonnen. Der Bauherr, die Stadt, vertreten durch Senat und Bauverwaltung, tritt aktiv in seine Rechte ein, die er in Dresden und Köln so gut wie nicht, in Stuttgart nur durch Auflagen geltend gemacht hatte. Nicht zu vergessen, dass auch Anregung und Initiative zur Berliner « Interbau » von Mitgliedern der frei gewählten städ-

den, das von den Architekten allein nicht mehr zu beginnen, geschweige denn zu vollführen ist, es sei denn zum zweifelhaften Ende einer l'art pour l'art. Aber die Architektur hat längst Abschied von den übrigen Künsten genommen. Sie ist nicht mehr im Aesthetischen allein zu fassen, ihr formaler Stil ist bereits abgelöst durch einen « soziologischen » Stil, etwas, was Fritz Schumacher schon 1938 vorausgesehen hatte. Der Kreis rundet sich. Denn der gleiche Fritz Schumacher war es ja, der vor einem halben Jahrhundert der Bewegung das erste Programm gab und der nun auch — mit vielleicht noch nicht ganz verständlichen Worten — der « Interbau » das geistige Programm beisteuert:



21

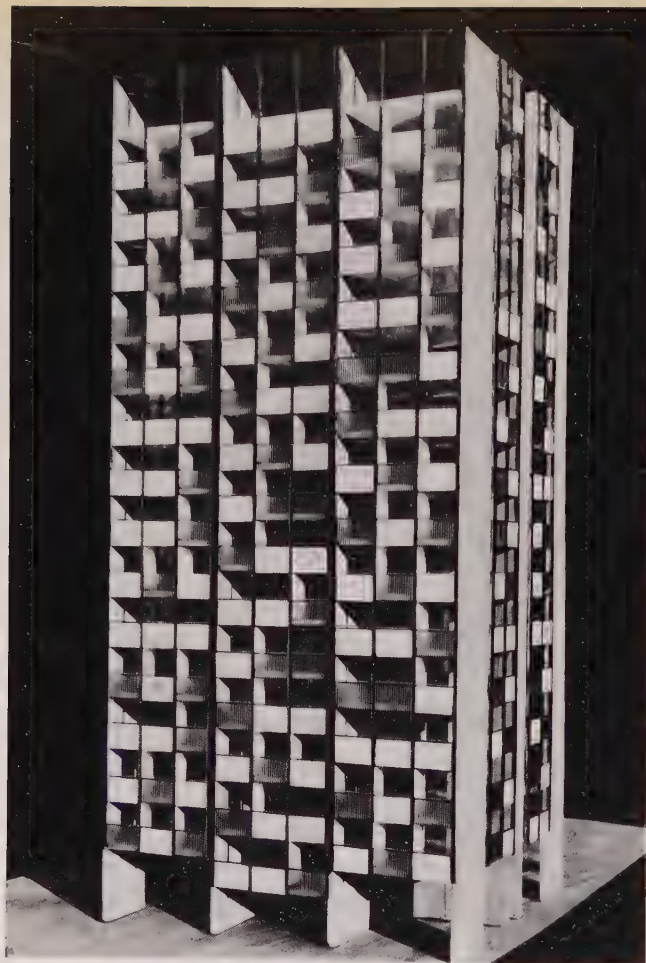


22

tischen Volksvertretung ausgingen. Weder eine Standesvertretung wie der « Bund deutscher Architekten », noch eine Gesinnungsgemeinschaft wie der « Deutsche Werkbund » fanden den Mut und vor allem die Gelegenheit, sich dem recht ansehnlichen Risiko eines sachlichen und wirtschaftlichen Misslingens auszusetzen, ein grosses Beispiel zu inszenieren und die guten oder bedenklichen Früchte auf eigenem Feld zu ernten. Weil es kein « eigenes » Feld mehr gibt, weil Planen und Bauen heute in durchaus demokratischem Sinn zu einem gemeinsamen Tun geworden sind. Es ist zu einem Unterfangen gewor-

« Die Baukunst vermag im Dienste einer Idee das Lebensgefühl einer Epoche ideal zu erhöhen, ja, sie kann vorwegnehmend eine Form der Lebensgestaltung verkörpern, der eine Zeit in Wahrheit erst zustrebt. Und damit ist ihr das höchste Ziel gesteckt, das sie sich bewusst zu stecken vermag ».

An solchen Gedanken wäre nun die Internationale Ausstellung in Berlin zu messen. Und angesichts dieser Gedanken wäre zu ergründen, ob wir in unserer Ueberschrift recht behalten, ob wirklich nun

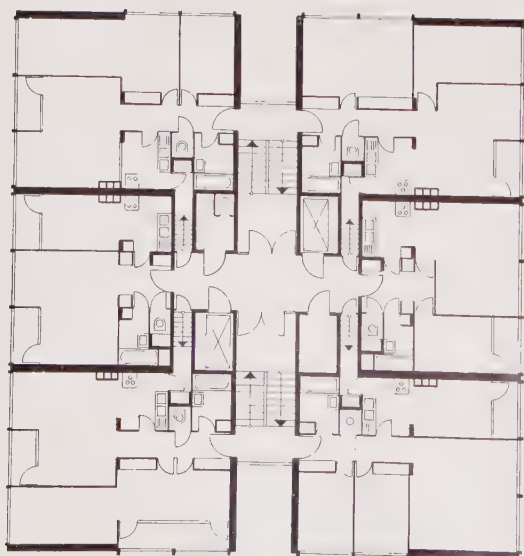


23

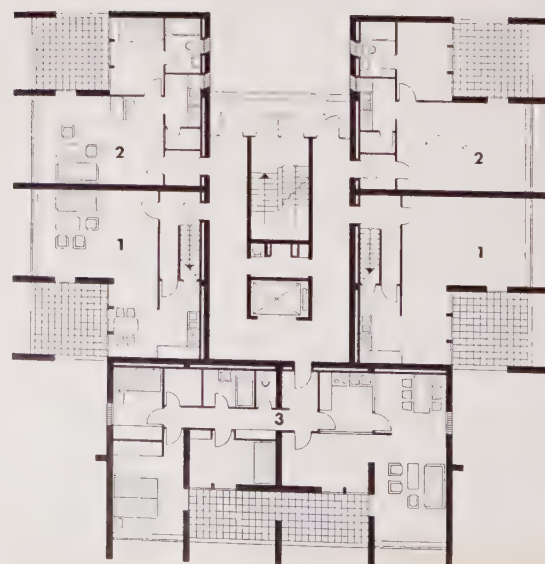


25

24



26



23-24. 16geschossiges Punkthauses (Objekt 20); Architekten Lopez und Beaudouin. Das Modell von Südosten und Grundriss eines Normalgeschosses.

25-26-27. 16geschossige Punkthauses (Objekt 19); Architekt Hans Schwippert. Das Modell von Osten und Grundrisse 2., 6., 10., 14. Geschoss und 1., 5., 9., 13. Geschoss mit drei Wohnungstypen, wovon Typ 1 2geschossig ist.

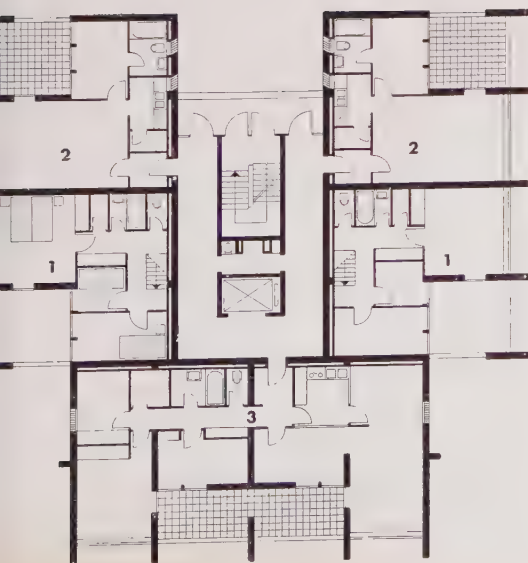
28-29. 16geschossiges Punkthaus (Objekt 18); Architekt Hassenpflug. Das Modell von Nordwesten und Grundriss eines Normalgeschosses.



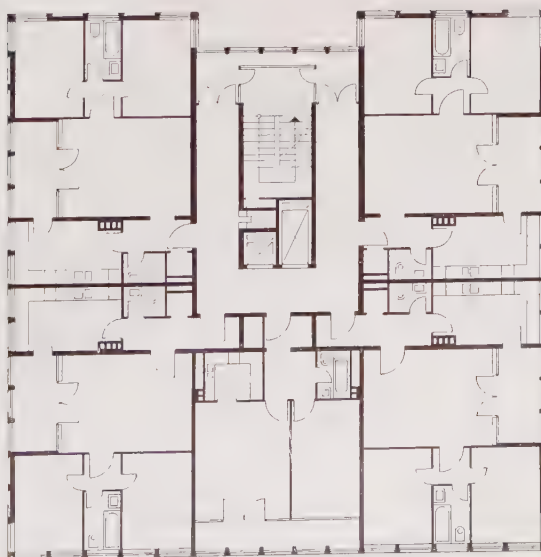
28

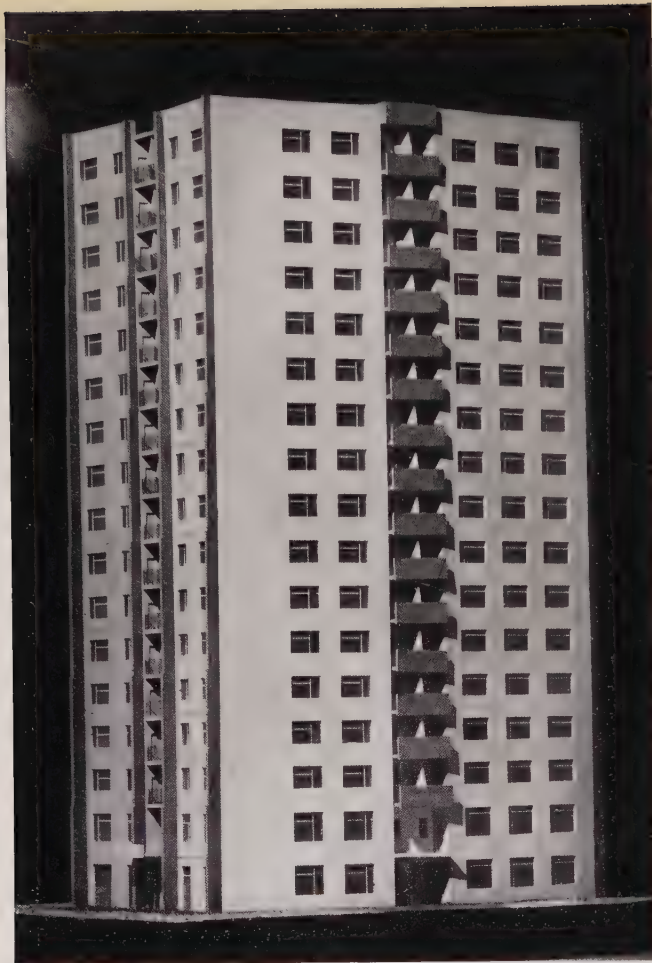
33

27



29





30

30-31-32-33. 17geschossiges Punkthaus (Objekt 12);
Architekt Baldessari. Das Modell von Südosten und
Grundriss eines Normalgeschosses. Zwei Zeichnungen.

31

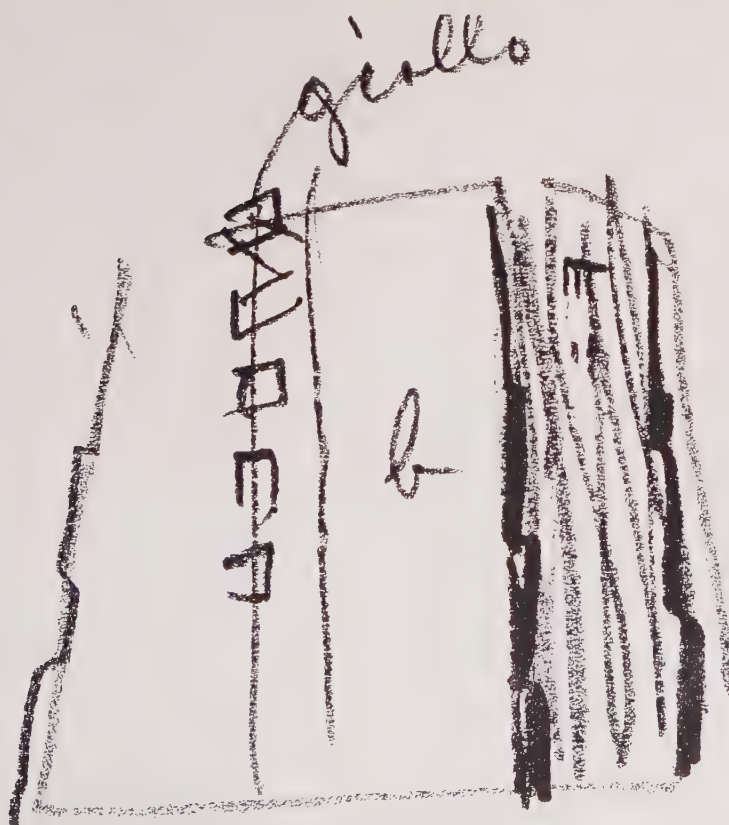


nach 50 Jahren der revolutionäre Protest der Künstler und Architekten nach der Jahrhundertwende, ob wirklich die permanente Revolution der zwanziger Jahre, die man besser eine Evolution der neuen Gedanken nennen sollte, eingemündet sind in eine Uebereinkunft über das neue Wohnen, eine neue Stadt, eine neue Menschlichkeit. Es wäre zu prüfen, ob der Weg der Architektur in Deutschland, der seinen Ausgang nahm vom künstlerischen Optimismus einiger weniger Vorkämpfer, bereits da angelangt ist, wo es erlaubt sein darf, das Wesen unserer Architektur mit dem Begriff eines humanen Realismus zu kennzeichnen. Dies zu entscheiden, wird eine unserer Aufgaben in den nächsten Monaten sein.

Man wird fragen, warum wir diese Entscheidung für so wichtig halten. Es gibt dafür einen einzigen gewichtigen Grund, der gleichzeitig ein bitteres Eingeständnis enthält. Es scheint erwiesen, dass die Planer und Architekten umso mehr eine präzise Aufgabenstellung entbehren müssen, je mehr der anonyme Bauherr unserer Zeit in seine Rolle hineinwächst. Dieser anonyme Bauherr hat sich, um Fehler und Fehlschlüsse zu vermeiden, immer intensiver mit den durch unsere Gesellschaft gesetzten Grenzen beschäftigen müssen, seien diese nun gesetzlicher, wirtschaftlicher oder kultureller Art. Er ist immer näher an die Grenzwerte gerückt, er hat einen Ring äusserer Bestimmungen um die Aufgabe gelegt. Die Aufgabe selbst aber, ihr Sinn und ihr Wesen, bleiben unbestimmt, bleiben leer. Das Programm bleibt ein Rahmenprogramm und schiebt dem Architekten die Rolle des Propheten, des Sehers zu, überlässt ihm die innere Bestimmung, das « Gesicht ».

So ist der Architekt plötzlich im Zeitpunkt langersehnter Uebereinkunft wieder zum Programmatiker bestimmt; was er aus eigenen Antrieben zu Beginn des Jahrhunderts schon einmal war. Ihm wird wiederum die Rolle eines Revolutionärs in einer gerade revolutionierten und noch unmündigen Gesellschaft zugeschoben. Er, der seiner Sprache selbst noch nicht ganz mächtig ist, soll künftige Form entwerfen. Nicht mehr « Künstler » unter Menschen, sondern Mensch unter Menschen, wird ihm nun zur bitteren Last, der Bewusste zu sein, der Ueberwache, der, der sich selbst verfremdet, während die Gesellschaft, in der er lebt, sich langsam zu verstehen beginnt und ihre Ordnung wahrnimmt. Jene Ordnung, die der Architekt ihr in glücklichen Stunden vorzeichnen half.

Ulrich Conrads





34



35

34-35-36-37. 9geschossiges Wohnhaus (Objekt 7); Architekten Gropius und TAC mit Wils Ebert. Das Modell von Süden, Details von der Süd- und Nordseite und Grundriss eines Normalgeschosses.

36



36

Notizen zum Hansa Viertel

In den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts schoben sich die bevorzugten Wohngebiete Berlins bis an die Wälder und Seen des Südwestens hinaus. Im Zuge dieser Ausdehnung entstand am Rande des Tiergartens in einem nach Norden ausweichenden Bogen der Spree das Hansa-Viertel als vornehmer und ruhiger Wohnbezirk. Die viel zu enge und schlechte Bebauung verminderte jedoch sehr rasch den Wohnwert dieses Gebiets, das in den Jahren 1943 bis 1945 durch die Luftangriffe auf Berlin fast völlig zerstört wurde und nach dem Krieg eines der grössten zusammenhängenden Schadensgebiete Berlins war.

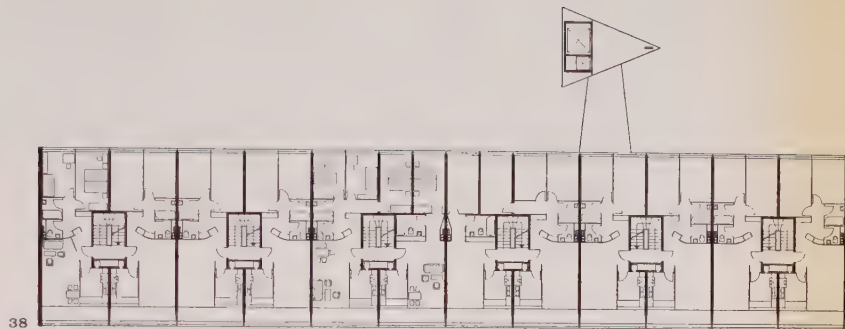


37

Das Baugebiet weist keine wesentlichen Höhenunterschiede auf. Lediglich Teilstücke des Spreeufers mit angrenzender Bebauung liegt zwei bis drei Meter tiefer als das übrige Gelände. Der tragfähige Baugrund zesteht aus Kries oder Grobsand. Einige Flächen weisen Torf und Faulschlamm auf, die aber in durchschnittlich 8 m. Tiefe auf gutem Baugrund aufliegen.

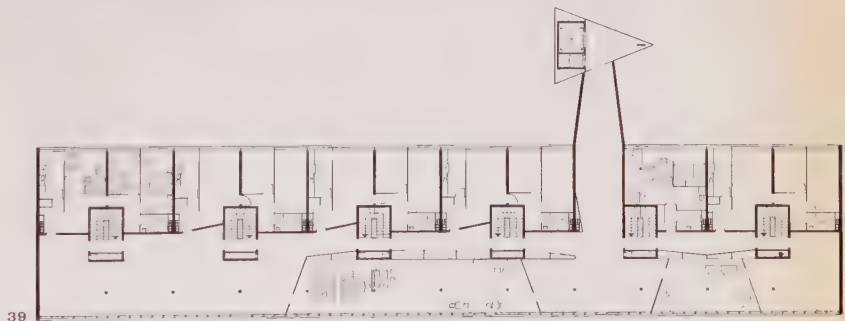
Das Gelände wird von der Stadtbahn durchschnitten, die hier als Viadukt in durchschnittlich 5.70 m. Höhe und 16 m. Breite geführt ist. Die roten Backsteinbögen des Bahnkörpers bilden eine Mauer, zu deren beiden Seiten sich Wohngebiete von unterschiedlichen Charakter bildeten.

Durch das Gebiet laufen zwei sich kreuzende Hauptverkehrsstrassen: die Altonaer Strasse vom « Grossen Stern » (Siegessäule) her, und eine geplante Nord-Süd-Schnellstrasse, die nördlichen Stadtteile an das Gebiet um den Zoo anschliessen soll; diese Strasse ist westlich der Stadtbahn vorgesehen.



38

38-39-40. 8geschossiges Wohnhaus (Objekt 14); Architekt Niemeyer Filho. Das Modell von Westen und Grundrisse eines Normalgeschosses und des Verteilergeschosses (5. Geschoss) als « 2. Erdgeschoss ».



39



40



41



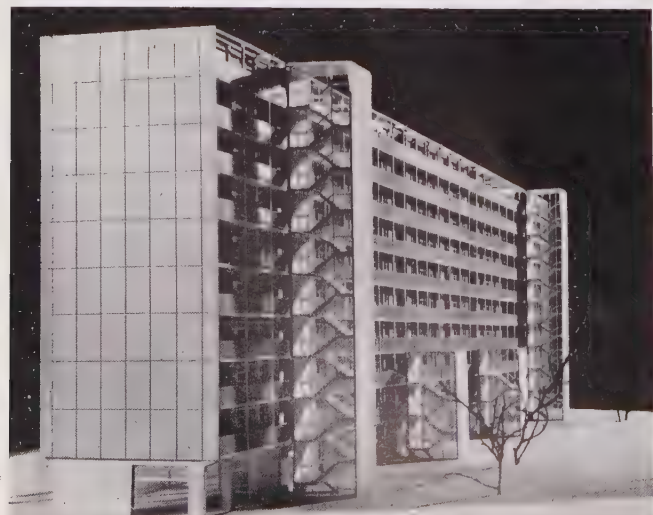
42

41-42. 8geschossiges Wohnhaus (Objekt 16); Architekt Aalto. Ausschnitt aus der Westfassade und Grundriss eines Normalgeschosses.

43-44. 9geschossiges Wohnhaus (Objekt 15); Architekten Jaenecke und Samuelson. Das Modell von Norden und Grundriss eines Normalgeschosses.



43



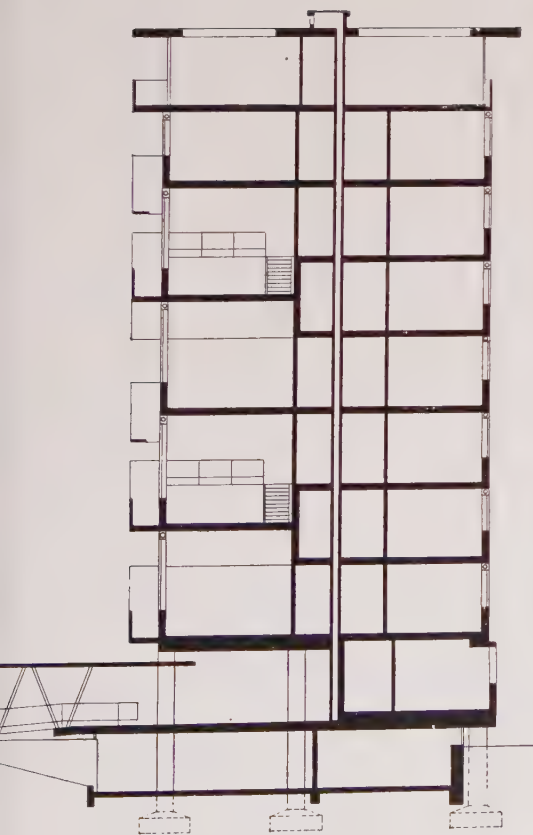
44



45-46

45-46-47-48. 8geschossiges Wohnhaus (Objekt 8); Architekt Vago. Das Modell von Osten, Ansicht der farbig gestalteten Westseite, Grundrisse (Links die Wohnungen mit unterschiedlicher Deckenhöhe (1., 4., 7. Geschoss))

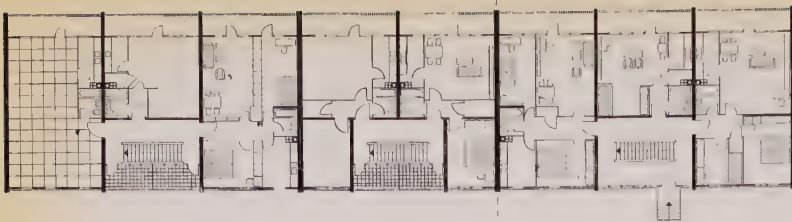
47



48



39



49

49-50. 4geschossiges Wohnhaus (Objekt 5); Architekt Gottwald. Ausschnitt der Südfassade und Grundriss, im linken Drittel das Erdgeschoss, rechts das 1. bis 3. Obergeschoss.

Am Südrand des Gebiets schneiden sich zwei geplante Untergrundbahnlinien, deren eine bereits bis zum Hansaplatz vorgetrieben ist (der Tunnel kann während der «Interbau» besichtigt werden; die Stationsgebäude sind im Rahmen der Objekte 11 (Kino, Läden, Restaurant) und 23 (Volksbücherei) bereits fertiggestellt). Das Viertel sollte als bevorzugtes Wohngebiet wiederaufgebaut werden. Für den neuen Bebauungsplan wurde ein städtebaulicher Ideenwettbewerb ausgeschrieben, dessen Teilnehmern es nahegelegt wurde, auch Teile des Tiergartens in das Baugebiet einzubeziehen. Unter möglicher Schonung des wertvollen Baumbestandes sollten Bebauung und Grünflächen eine nahtlose Einheit bilden. Die Nutzung war mit 350 bis 400 Einwohnern/ha angegeben. Wohnungstypen wurden nicht gefordert, doch war dazu angehalten, durch mannigfaltige Typen auch bei gemeinsamer Bebauung ein besonderes bauliches Gepräge zu erreichen. Private Freiflächen sollten einheitlich gestaltet, Grundstücksgrenzen nicht in Erscheinung treten. Für jede dritte Wohnung war ein Abstellplatz für Kraftwagen gefordert; für feste Ga-

40



51



50

51-52. 4geschossiges Wohnhaus (Objekt 28); Architekt Senn. Perspektive von Südwesten und Normalgeschoss-Grundriss.

52



ragen und Werkstätten erschien der Raum unter den Bögen des Stadtbahn-Viaduktes ausreichend. Das Bedürfnis nach Läden und Werkstätten wurde in der relativen Nähe zur City als gering erachtet. Besonders betont wurde, dass die Projekte eine möglichst leichte Durchführung der Bodenordnung zulassen sollten.

Der Wettbewerb erbrachte einige vorzügliche Projekte, von denen wir auf Seite 41 die Arbeit von Möllendorf und Ruegenberg wiedergeben, weil sie eine besonders intensive Auseinandersetzung mit den Wessenzügen des Baugebietes zeigt.

Keines der preisgekrönten Wettbewerbsprojekte wurde jedoch ausgeführt, weil inzwischen der Gedanke auftauchte, den Wiederaufbau des Hansa-Viertels mit einer Ausstellung zu verbinden. Hinzu kam der Wunsch, diesen Wiederaufbau in Gemeinschaft mit Architekten des Auslandes durchzuführen, von denen man wesentliche Beiträge zu Wiederaufbau- und Sanierungsfragen erwartete. Die Einladungen, die ergingen, wurden zum grössten Teil angenommen. Unter einem « Leitenden Ausschuss » wurden die Ideen und Wünsche der eingeladenen Architekten miteinander abgestimmt, was zu einem ganz neuen Bebauungsplan führte, in dem die Wettbewerbsergebnisse nurmehr als kaum spürbare Rudimente erscheinen.

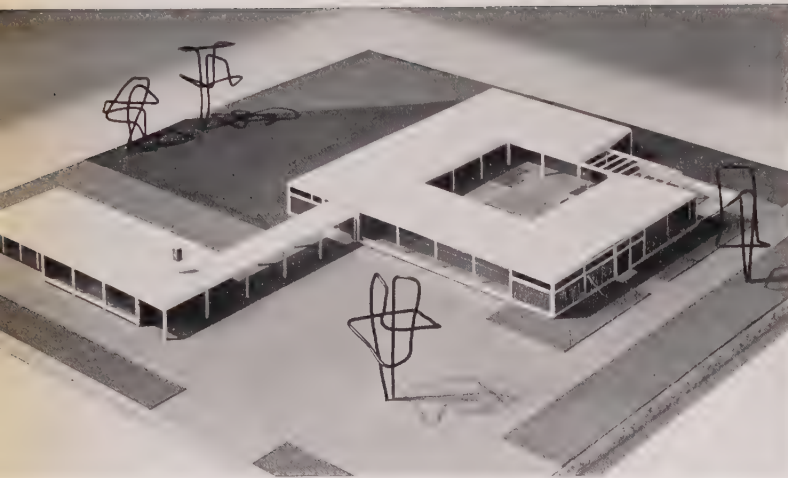
Dieses Verfahren — so nachteilig es sich in mancher Hinsicht auswirken musste — erleichterte die Massnahmen der Bodenordnung, die in etwa einjähriger Arbeit durchgeführt werden konnten.

Zur Bodenordnung folgende Zahlen: Das Gebiet, das sich nunmehr auf das Gelände südlich des Stadtbahnbogens beschränkt (den Norden wird später aufgebaut), ist rund 250.000 m² gross. Es zerfiel vorher in 75.000 m² Strassenland und 159 Einzelgrundstücke mit 175.000 m² Bauland. Nach dem neuen Bebauungsplan sollten 20 Grossparzellen für Wohnhäuser unterschiedlicher Geschosshöhe und 60 Kleinparzellen (ca. 300 m²) für Einfamilienhäuser gebildet werden. Ferner musste eine Reihe gewerblich genutzter Grundstücke vorgesehen werden. Die mit der Bodenordnung betreute « Aktiengesellschaft für den Wiederaufbau des Hansaviertels » erwarb 138 Grundstücke, die übrigen 21 wurden von der Stadt Berlin gekauft. Es wurden 14 Enteignungsverfahren, davon 7 bis zur Entscheidung, durchgeführt. Die jetzt im Besitz der Aktiengesellschaft befindlichen Parzellen sollen nach dem Wiederaufbau in die Hand privater Eigentümer zurückgeführt werden. Die Kosten der Bodenordnung ergaben einen Satz von 2.300 DM pro Grundstück.

Lag die frühere bauliche Nutzung des Gebietes über 2, so liegt sie in Zukunft bei



53-54. Igeschossige Einfamilienhäuser (Objekt 39); Architekt Ludwig. Das Modell von Nordosten und Grundriss.



55-56. Volksbücherei mit angeschlossenem U-Bahn-Eingang « Hansaplatz » (Objekt 23); Architekt Düttmann. Das Modell von Nordwesten und Grundriss. UBEH U-Bahn-Eingang, Ki Kiosk, G Garderobe, FB Freihandbücherei, L Lesesaal, K Kataloge, Z Zeitschriften, A Ausgabe, FBJ Freihandbücherei für Jugendliche, JL Lesesaal für Jugendliche, V Verwaltung.

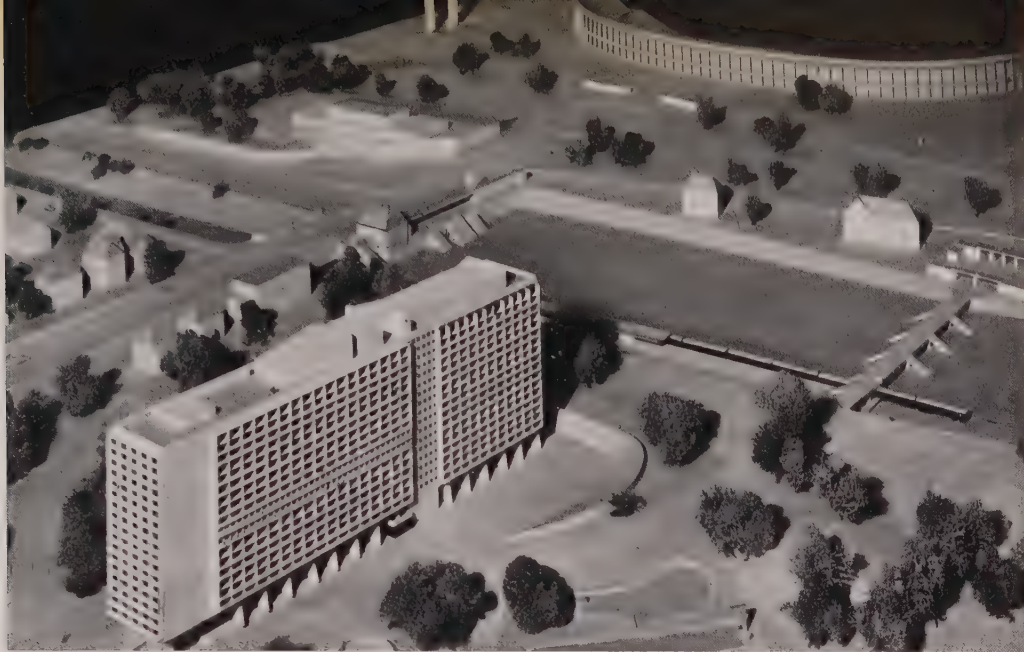


0,9, was heisst, dass auf einem Grundstück von 1000 m² nicht wie früher 2000 m² und mehr Wohnfläche gebaut werden, sondern nur noch 900 m². Das Verhältnis der Baugrundstücke zu den öffentlichen Grünflächen, das früher 1 : 1,5 betrug, ist jetzt auf 1 : 5,5 gebessert worden.

Die voraussichtlichen Kosten des gesamten Wiederaufbaus des Hansa-Viertels südlich der Stadtbahn werden sich auf etwa 60,5 Millionen DM belaufen. Der Bau der U-Bahn ist darin nicht enthalten.

Die « Interbau » ist am 6. Juni eröffnet worden. Sie dauert bis zum 29. September. Im Mittelpunkt der Ausstellung steht der Wiederaufbau des Hansa-Viertels, der so weit vorangetrieben ist, dass etwa ein Drittel der Bauten fertiggestellt ist oder sich im Ausbau befindet, ein weiteres Drittel im Rohbau und ein letztes Drittel noch in den Gründungsarbeiten steckt. Die Ausstellung im Hansaviertel ist erweitert durch eine grosse Anzahl von Ausstellungshallen mit verschiedenen thematischen Darstellungen städtebaulicher und planerischer Massnahmen und Beispiele aus aller Welt. Ein besonderes Gewicht hat darunter die von Karl Otto inszenierte Schau « Die Stadt von morgen ».

In den letzten beiden Wochen wird die « Interbau » erweitert werden durch die Industrieausstellung am Berliner Funkturn, die eine umfassende Leistungsschau der internationalen Bauwirtschaft darstellen wird.

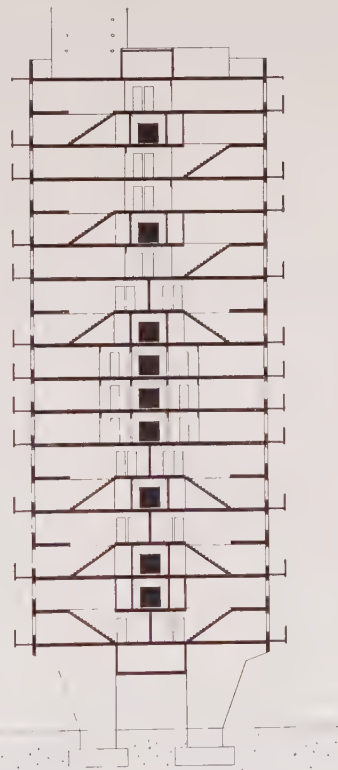


57-58-59. 17geschossige Wohneinheit (Typ « Berlin »), die Le Corbusier unweit des Olympiastadions baut. Das Modell von Südosten, Schnitt und Grundrisse der drei Wohnungstypen: Oben Dreizimmer-Wohnung,

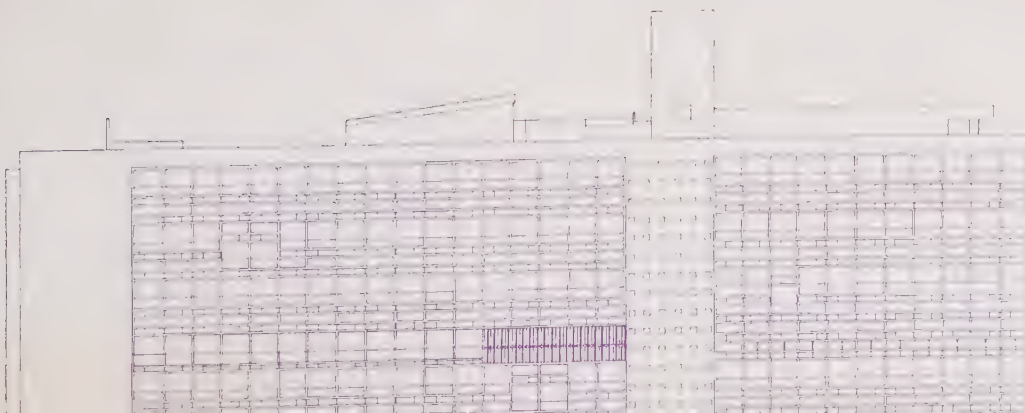
zweigeschossig; Mitte Zweizimmer-Wohnung, 2geschossig; Unten Einzimmer-Wohnung, 1geschossig. Insgesamt besteht die Wohneinheit aus 527 Wohnungen.

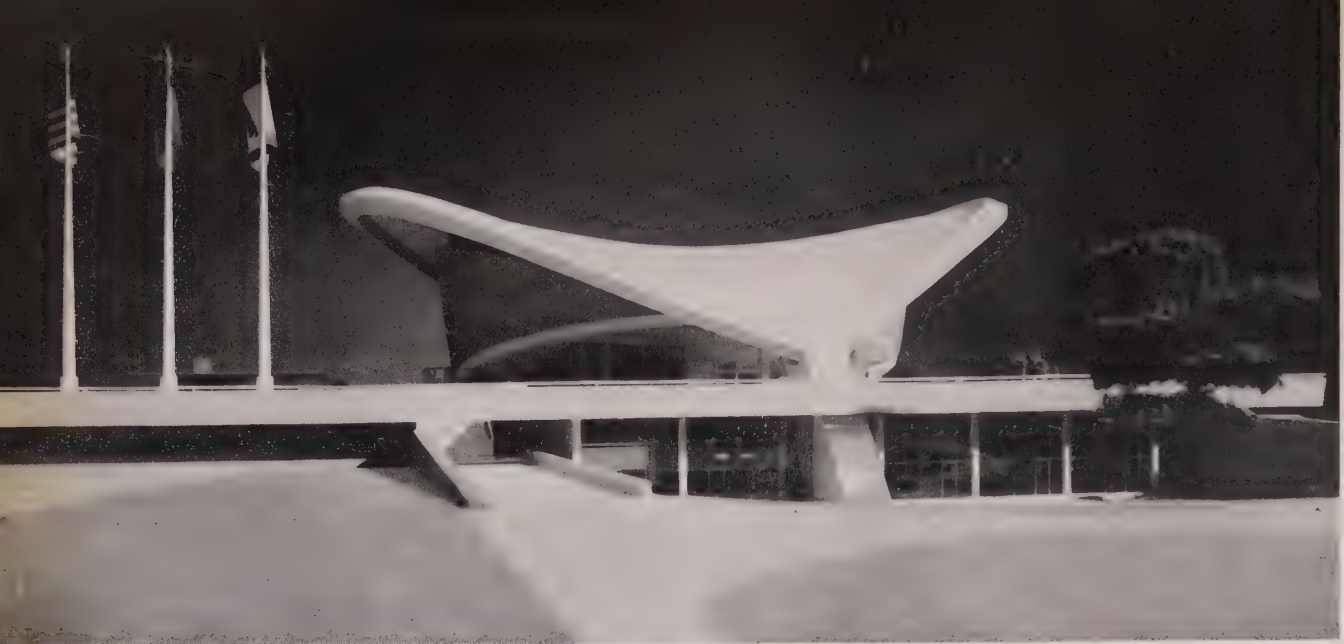


58



59



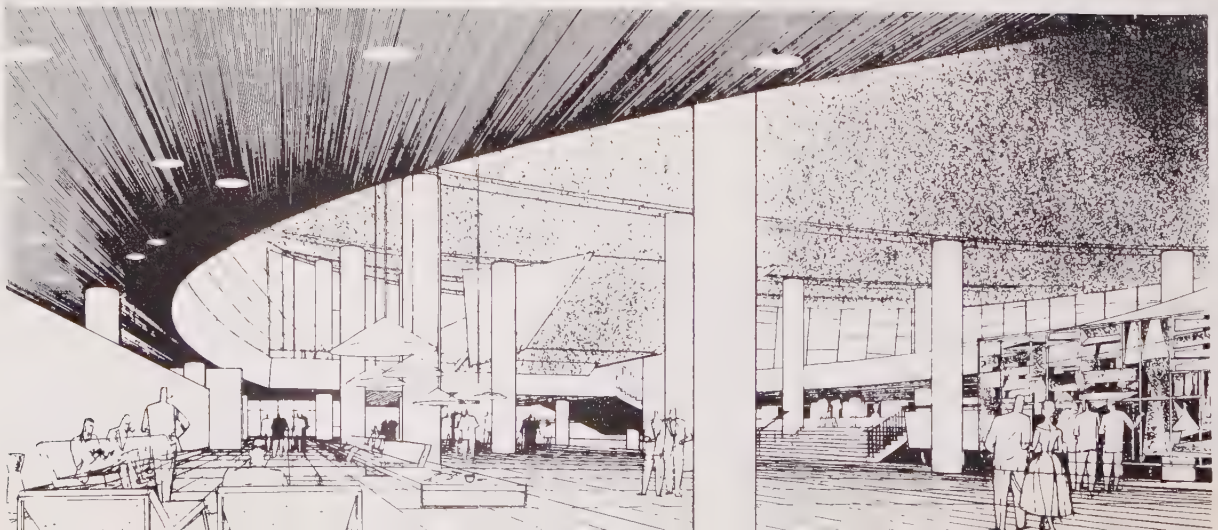


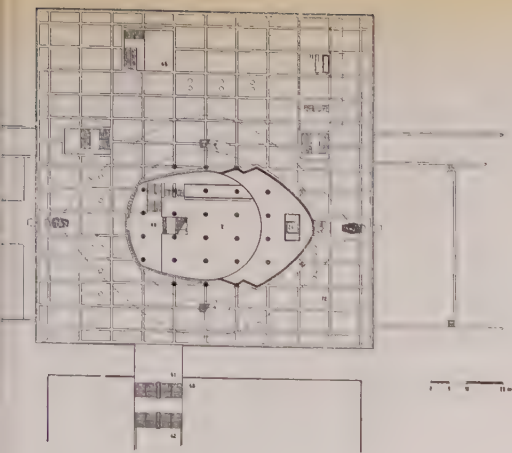
60

44

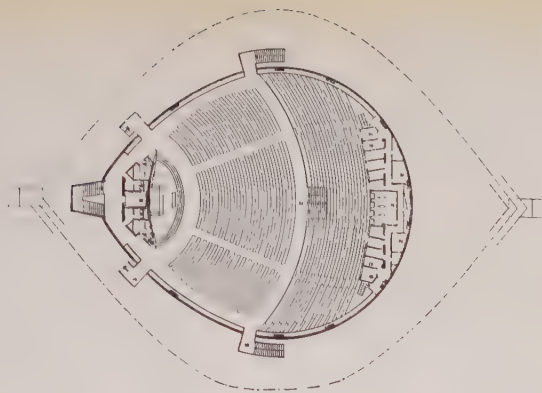
61-62-63-64-65-66-67. Kongresshalle am Nordostrand des Tiergartens; Architekten Hugh A. Stubbins and Associates (Cambridge/Mass., USA) mit Werner Düttmann und Franz Mocken (Berlin). Zweigeschossiger Unterbau, der von einer 92 x 96 m grossen begehbaren Plattform überdeckt wird; darüber das Auditorium, überspannt von einem hängenden Dach. Das Hängedach wird von zwei schräg gelegten Stahlbetonbögen getragen. Der Horizontalschub aus der Bogenlast wird durch ein vorgespanntes Zugband aufgenommen. Fläche des Hängedaches 4000 m². Das Gebäude enthält eine Ausstellungshalle, ein Studiotheater mit 400 Plätzen, einen Konferenzsaal mit 200 Plätzen, ein Sommercafé auf der Plattform, ein Auditorium mit 1250 Plätzen, und eine Vielzahl kleinerer Räume. Die Kongresshalle ist der offizielle Beitrag der Vereinigten Staaten zur « Interbau », als Bauherr zeichnet die Benjamin-Franklin-Stiftung. Die Einweihung soll Mitte September stattfinden. Die Bilder zeigen das Modell der Halle von Süden und Westen. Darunter der Grundriss der grossen Plattform.

61

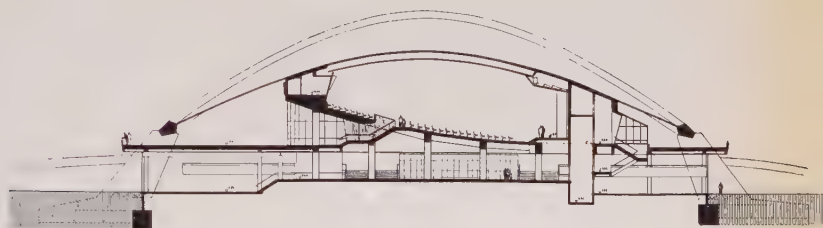




62



63



64



65

66



Blick von Osten in die grosse Empfangshalle.
Grundriss des Auditoriums (24 Aufzug, 51 Dolmetscherraum, 73 Hauptgang, 74 Projektionsraum, 75 Elektrokontrollraum, Schalt- und Batterieraum, 77 Rundfunkraum, 78 Fernsehen, 80 Ruheräume, 81 Notausgänge, 82 Dachüberstand, Längsschnitt und Querschnitt, die die räumliche Disposition und die kühne Konstruktion verdeutlichen.

CHA 5351

UNITÉ LC

ÉCH - 1 : 500

D'après le plan dessiné par TOBITO 35, rue de Sèvres, Paris 6^e
le 17 mars 1956

Bezeichnung und Nummer des Blattes	CHA. EN. 1		66
Bauvorhaben	UNITÉ D'HABITATION L.C. BERLIN		
Inhalt des Blattes	Plan d'ensemble vu d'avion		
Datum des Blattes	27/5/56	Gezeichnet von:	von bis
Maßstab	1/500	Ins Reine gezeichnet von:	von bis
		Geprüft von: A.W.	den 27 mai 1956
Änderungen	Datum:	Art der Änderungen	Geändert von:
a			
b			
c			
d			
e			
Bauherr			Unterschrifte:
Architekt	LE CORBUSIER 35 rue de Sèvres, Paris 6 ^e Tél. LIT. 99.62		
	André Wogenschy 3 boulevard Flandrin Paris 16 ^e Tél. TRO. 59.54		

Bemerkungen : 1) Die Pläne gelten für die Ausführung nur, wenn sie von den Architekten unterschrieben sind.
2) Die Ingenieure und Unternehmer sind verpflichtet, die Masse zu prüfen

Giulio Carlo Argan

Architettura e ideologia

Perchè si è tanto parlato, e ancora si parla, di « superamento del razionalismo », o addirittura si sente il bisogno di scalzarlo dalla radice, quasi fosse un pericolo imminente sulla nostra cultura, contestandone perfino le prime e ancora approssimative premesse, come ha fatto Cesare Brandi nel suo recente « Eliante »? Quelle premesse, a dire il vero, erano già state superate, e non soltanto nella concretezza formale delle opere, ma nelle stesse dichiarazioni programmatiche dei maggiori protagonisti del movimento: tanto superate che Brandi stesso, dopo avere indicato nel praticismo e nel tecnicismo dei programmi la preclusione di ogni esito artistico, è poi costretto a ribadire la condanna da un punto di vista opposto, di quello stesso utilitarismo indicando l'astrattezza e l'utopismo. Sta di fatto, dunque, che un critico estremamente acuto e sensibile come Brandi ha sentito il bisogno di rivangare quelle antiche e più che superate premesse; e che gli architetti moderni non possono fare a meno di assumere il « razionalismo » come un punto di partenza o di riferimento, o un termine di paragone o un obiettivo polemico, quasi che il movimento artistico, nato al principio di questo secolo e maturato in Europa tra le due guerre, implicasse una petizione di un principio o si ponesse come legge e condizione di ogni possibile architettura. Un nuovo classicismo, dunque, o piuttosto un anticlassicismo totale, ma proprio perciò altrettanto assoluto e apodittico: e infatti accade per il « razionalismo » quel che accadde per il classicismo, che certamente non si costituì mai come preciso sistema formale, ma per molto tempo condizionò l'opera degli artisti come un particolare modo di atteggiarsi di fronte ai problemi dell'arte.

Se l'atteggiamento dell'architettura « razionale » è l'opposto dell'atteggiamento classico, bisogna riconoscere che ne risente: non altrimenti potrebbe spiegarsi quell'attributo di « razionale », della cui improprietà sarebbe stato facile avvedersi se soltanto si fosse riflettuto che ai periodi di razionalismo filosofico aveva sempre corrisposto un'architettura fondamentalmente clas-

sica, intesa a riflettere nelle proprie strutture la concezione, razionalistica appunto, di una natura ordinata secondo leggi costanti e quindi oggettivamente conoscibile. E' bensì vero che classicismo e « razionalismo » ammettono ugualmente il fondamento geometrico della forma costruttiva; ma se, per i teorici del classicismo, la geometria è forma naturale per eccellenza, anzi principio di ogni forma naturale, per i teorici del « razionalismo » è forma costituzionalmente innaturale e, semmai, rappresentativa della struttura logica della coscienza o la coscienza stessa separata, sia pure per assurda ipotesi, dai suoi contenuti di conoscenza.

Non basta affermare che l'interesse degli architetti « razionalisti » non è rivolto alla natura, ma alla società; a questa constatazione, indubbiamente esatta, bisogna far seguire l'esame dell'atteggiamento assunto nei confronti della società, cominciando con l'affermare che esso non può essere in nessun caso analogo a quello ch'era l'atteggiamento dei « classici » nei confronti della natura. Spingendo a fondo la critica del « razionalismo », si può dire che il limite (o la *felix culpa* illuministica) di quell'atteggiamento fu proprio di non aver portato alle estreme conseguenze l'antinomia di natura e società, o d'aver attribuito a quest'ultima una struttura logica, una dipendenza da leggi costanti, non molto dissimili da quelle che i teorici del classicismo riconoscevano ed esaltavano nella natura. In un momento nel quale i progressi della scienza e della tecnica aprivano illimitati orizzonti alle possibilità di azione dell'uomo sulla natura, molti uomini (e non soltanto gli architetti) hanno evidentemente creduto che la società potesse essere trasformata con processi analoghi a quelli con i quali si trasformano le materie e le forme naturali. E qui l'errore sarebbe stato veramente imperdonabile, se il « razionalismo » si fosse ancora proposto, come il classicismo, un fine gnoseologico, di mera e oggettiva conoscenza di certe leggi costanti della realtà, e sia pure della realtà sociale invece che naturale; proponendosi invece di agire su una determinata situazione sociale e di modificarla profondamente, non soltanto non si può parlare di errore obbiettivo, ma neppure di astrattezza e utopismo. Molto più giusto sarebbe parlare di « ideologismo », e lo dimostra il fatto che si cercò ben presto di sostituire l'attributo « razionale », sicuramente improprio, con « funzionale », più tecnicamente aderente, o « internazionale », più pertinente agli assunti ideologici, o addirittura « democratico » (e fu proprio Wright a proporlo), nettamente allusivo a intendimenti o contenuti politici.

Razionalismo
e radicalismo

Quanto poi ai maggiori protagonisti del movimento « razionalista », nessuno mai ostentò l'equilibrio speculativo, il sicuro possesso della realtà, che sono proprii dei grandi razionalisti; ma nessuno, anche, si atteggiò a riformatore sociale, a profeta di una società futura, perfettamente assestata, sicura del ritmo invariabile del suo divenire. L'ideale di quella che dovrebbe essere la società cela lo sconforto del vederla com'è; è, più ancora che un positivo programma, un compenso psicologico: si può soltanto deplorare che da troppo tempo la società viva di questi compensi psicologici, sia costretta a immaginare il proprio benessere come qualcosa che appartiene all'al di là, paradiso. Gropius è un uomo tormentato, che vive con lucida angoscia la crisi che la prima guerra (e non parliamo della seconda) non ha conclusa ma aperta; Le Corbusier reagisce alla situazione con la paradossale irruenza e l'incostante eccitazione di un Picasso, ed è il primo a scoprire che le terse

forme « razionali », appena trovate, si trasformano a vista in miti, idoli, feticci; Mies van der Rohe plana in un livello di coscienza altissimo e rarefatto, ma sa la vertigine dell'abisso che ha sotto. E gli italiani? Per Persico il « razionalismo » è l'occasione di una critica indiretta, lo sfogo di una passione politica repressa; per Pagano è la leva con la quale assurdamente si sforza di rovesciare una situazione; per Terragni è il sostegno di una volontà di poesia, che l'iniquità dei tempi « grossi » minacciava di soffocare. Non occorrono credo, altre prove per dimostrare che il movimento architettonico tra le due guerre non è affatto legato a una sistematica razionalista (della quale, del resto, non si trova traccia in altri campi della cultura), ma ad una flagrante problematica del comportamento umano, ad una situazione di asprissima lotta politica: e in questa, appunto, ha un posto così avanzato, una funzione così attiva, che vien fatto di chiedersi come mai questa architettura non sia stata definita, meglio che razionale, radicale. Vista nella prospettiva storica dell'altro dopoguerra, essa è infatti un aspetto non secondario di quel riformismo borghese che, attraverso un progressivo radicalizzarsi del liberalismo dell'Ottocento, entra in contatto con i temi ideologici e l'azione politica del socialismo, accettandone più d'una istanza, ma anche ponendosi come alternativa alla crescente spinta rivoluzionaria delle classi lavoratrici. Questo accento politico era del resto così mal dissimulato che i regimi totalitari, generalmente poco sensibili all'irrequietezza ideologica della cultura, non tardarono a percepirlo; e non soltanto proscrissero e perseguitarono quell'architettura come antinazionale e sovversiva, ma elessero come loro legittima ministra a rappresentante l'ultima e più triviale (questa sì, veramente « degenerata ») configurazione del classicismo accademico. L'insuccesso dell'architettura « razionale » sul piano dei valori estetici è ancora da dimostrare; il suo insuccesso sul piano ideologico è un fatto che può riempirci di tristezza, ma non si può contestare. Forse perciò l'architettura contemporanea, pur avendo dovuto e dovendo ancora affrontare grossi problemi di ricostruzione, in fatto di ideologie si mostra molto timida, per non dir diffidente. Non può, obbiettivamente, negare che l'architettura degli ultimi cinquant'anni costituisce un'eredità vistosa: ha fatto giustizia di molti pregiudizi, ha definito nuove concezioni dello spazio, della forma, della funzione, ha messo a punto nuovi metodi di lavoro sia nella progettazione sia nell'esecuzione; ha stabilito nuovi rapporti con l'urbanistica, da un lato, e con la produzione industriale, dall'altro. E' possibile accettare questa grande eredità con beneficio d'inventario, separare quei contributi formali e tecnici dagli impulsi o dagli interessi ideologici che li hanno determinati? Alla risposta non si giunge evidentemente attraverso l'analisi delle tesi, ma della crisi ideologica dell'architettura « razionale » o, più precisamente, del suo radicalismo politico. La linea politica di un Le Corbusier o di un Gropius (per non citare che i due massimi esponenti del movimento) non è certamente dedotta dalle grandi correnti di idee politiche del tempo; si definisce col definirsi del loro programma artistico. Ma quanto più chiaramente essi dichiarano il carattere « tecnico » della loro personalità e del loro programma, tanto più profondamente si inseriscono in una situazione di cultura che tende a porre la figura del « tecnico » come figura tipicamente politica, e di primissimo piano. E non soltanto s'ammette che la qualificazione tecnica sia, per se stessa,

titolo all'esercizio di una funzione direttiva e quindi politica, ma si riconosce esplicitamente che la tecnica, essendo sviluppo e progresso, non potrà non condurre a trasformazioni profonde nella struttura della società e dello stato. Ai detentori dei grandi capitali, che contavano sui tecnici per l'accrecimento della loro ricchezza e del loro potere, i tecnici rispondono dimostrando che la borghesia potrà sopravvivere soltanto se saprà trasformarsi: e neppure le basterà limitare o declinare i propri privilegi di classe, ma dovrà costituirsi come non-classe o interclasse, e agire come fattore di mediazione nell'inevitabile evoluzione di una società gerarchica in una società funzionale, senza classi. Così, nel momento stesso in cui quegli architetti si dichiaravano apolitici, assumevano una posizione nettamente politica: e non certo per ipocrisia o opportunismo, ma per la persuasione, non soltanto loro, che la vera politica dovesse attuarsi attraverso una critica o una dialettica costruttive invece che attraverso brutali e distruttivi conflitti di forze. Utopismo? Direi piuttosto errata valutazione della condizione di fatto della borghesia europea, illusione che il suo slancio progressivo non fosse ancora esaurito, che le frazioni borghesi aperte agli ideali democratici fossero, in definitiva, più forti di quelle fermamente decise a far macchina indietro e a instaurare con la violenza il più ottuso e barbaro « realismo » politico. Solo al paragone di questo « realismo » la democrazia divenne utopia; nè vedo come si possa rimproverare agli architetti « razionalisti » d'aver mal valutato la situazione, se il valutarla giustamente avesse significato calcolare avvedutamente le possibilità di successo e, quindi, dalla parte dei probabili vincitori. Non si dimentichi che cosa significò, in Italia e in Germania, il « razionalismo » architettonico, come argomento morale contro la prepotenza delle dittature; non si sottovaluti la gravità del dilemma, che non lasciava alternative tra il rigore di Gropius o di Le Corbusier e la bassezza artistica e morale degli architetti ufficiali.

Poichè la storia non è fatta di *se*, non ha senso almanaccare quale sarebbe mai stato il destino dell'architettura, se non fosse stata violentemente combattuta e perseguitata; se taluni architetti non avessero accettato il compromesso politico nell'ingenua speranza di salvare l'integrità della forma, se la guerra non avesse ancora una volta sradicata ogni speranza di regolare secondo ragione i contrasti d'interessi, di ceti, di stati. Un siffatto ragionamento potrebbe soltanto condurre a un *revival* razionalistico che nessuno (neppure Gropius o Le Corbusier, a giudicare dall'opere recenti) può fondatamente desiderare; e ripeterebbe, ma senza più alcuna giustificazione storica, l'errore di quanti, in quegli anni di crisi, scambiarono la fede nella ragione con la razionalità in atto e il criticismo con la critica. La responsabilità che gli architetti « razionalisti » assunsero di fronte alla storia fu un'altra: impegnando l'arte, l'architettura, in una posizione e in una lotta politica rinunciarono spontaneamente al diritto d'immunità che pareva essere proprio dell'arte e che i teorici dello « art pour l'art », quasi avvertendo i rischi dell'inevitabile compromissione, avevano cercato di riaffermare *in extremis*. Ma come riaffermarlo, se quel diritto si fondava sull'antico carattere e l'antica funzione religiosa dell'arte e doveva immediatamente scadere quando la finalità estetica si fosse spostata, come s'era spostata, dalla sfera del trascendente a quella del contingente? E' facile oggi ironizzare sull'impegno dell'arte e rievocare il vecchio argomento della « tra-

hison des clercs »: impegnandosi sul terreno politico, mettendo in pericolo anche l'esistenza dell'arte, gli artisti moderni non hanno compiuto un imperdonabile errore ideologico, ma hanno ubbidito a una necessità storica, sviluppato premesse che maturavano, da secoli, nella tradizione artistica europea. Sia ben chiaro che, nel momento stesso in cui l'arte ha rinunciato ad essere rappresentativa di una confessione religiosa o configurazione formale di un domma, la compromissione politica era molto più che un'eventualità: e forse l'architettura razionale non è stata che l'ultimo tentativo di portare nella società, elevandola a mito, una religiosità che non poteva più soddisfarsi nella contemplazione della natura creata. Il primo tentativo di realizzare l'arte in un ambito interamente umano, di contrapporre una arte laica a un'arte religiosa, risale molto più addietro, al principio del Settecento, alle premesse stesse di quel pensiero illuministico sul quale si fonda anche quell'estetica idealistica nel cui nome oggi si vuol condannare ogni forma d'arte che si discopra ispirata da interessi sociali o politici. E neppure quella fu una pura petizione di principio, se il movente fu la constatazione che, nel Barocco, l'assunto religioso s'intrecciava a un assunto politico e l'invito alla trascendenza, troppo pressante, tradiva pesanti interessi temporali. Quante volte non s'è insistito sul biforcarsi dell'arte francese del Seicento in due correnti, rispettivamente rivolte all'esaltazione del nuovo principio d'autorità dello stato monarchico e contro di esso, con un esplicito intento di « fronda » borghese? Il dilemma che allora si profila non è neppure d'arte religiosa e d'arte laica, ma di arte conservatrice, che assume i grandi valori costituiti come proprio fondamento ideologico ed eterno contenuto della propria eterna bellezza formale, e arte progressiva, che s'inserisce nel processo di continua trasformazione, determinazione e superamento dei valori. Nè questo vivo, non di rado drammatico contrasto tra le istituzioni e una critica che tende a distruggerle per rinnovarle, o tra una trascendenza dommatica e una tesa trascendentalità, è soltanto dell'arte: è il carattere di tutto il pensiero, di tutta la civiltà moderna da Leibnitz e Kant fino a oggi, sicchè proprio l'architettura « razionale » e la pittura di Mondrian segnano il punto d'arrivo d'una concezione dell'arte come critica trascendentale. Anzi, soltanto questa remota ascendenza kantiana giustifica in qualche modo l'attributo « razionale », altrimenti improprio, e spiega il tanto deprecato « schematismo » formale, non già come mera applicazione di forme geometriche, ma come ansiosa aspirazione e approssimazione alla forma geometrica, intesa come forma *a priori* della coscienza. Nè poi occorre indicare come e per quali vicende storiche il primo termine di quel dilemma sia andato via via scolorendo e dileguando, e la forza dommatica delle grandi istituzioni via via cedendo al prevalere della ragion critica: sicchè può dirsi che l'estrema degradazione stilistica dell'architettura ufficiale del fascismo e del nazismo direttamente discende dalla degradazione ideologica, dunque morale e politica, delle istituzioni che quell'architettura accettava, più ancora che di rappresentare, di bassamente servire.

Dopo l'esperienza della seconda guerra, la critica della condizione di cultura dalla quale si produsse e nella quale si sviluppò l'architettura detta « razionale » è perfino troppo facile: il limite di quella cultura non consiste certamente nella sua accentuata politicità, ma nella insufficiente chiarezza e risolutezza della sua vocazione politica. Allo stesso modo, il fatto che la

democrazia sia stata in molti paesi sopraffatta e sia dovunque in crisi non significa che la democrazia sia una soluzione politica sbagliata o assurda, ma soltanto che essa non ha risolto tutte le sue contraddizioni interne nè raggiunto una forza sufficiente per sostenere ogni attacco dall'esterno. Che astrattezza e utopismo non siano soltanto del programma sociale dell'architettura, ma di tutta una condizione di cultura, è certamente vero; com'è vero che a quell'astrattezza e utopismo si deve l'insuccesso o l'insufficiente efficacia del pur generoso intervento degli intellettuali europei nella lotta politica dell'altro dopoguerra. Ma infine, che altro mai potrebbero dedurre gli architetti moderni da quell'amara esperienza, se non la prova che la qualificazione tecnica, portata ad un altissimo grado dagli architetti « razionalisti », non è, in se stessa, una qualificazione politica sufficiente?

Il tentativo, al quale ancor oggi assistiamo, di depoliticizzare l'arte e in particolare l'architettura, tradisce la scottatura recente ed è perciò umanamente comprensibile; ma cessa di esserlo quando, per eccesso di zelo, si vuol sostenere che l'architettura « razionale » deve considerarsi *sub specie aeternitatis* e non nel suo impegno politico o, peggio, ch'essa è da porsi in rapporto con il progresso tecnico e industriale e non con la drammatica situazione storica alla quale cercò di reagire. Anche la contrapposizione della formula « organica » alla « razionale » è umanamente comprensibile come tentativo dialettico di forzare una situazione chiusa; ma non bisogna dimenticare che la architettura « organica » è fenomeno parallelo e non successivo all'architettura razionale, ed insiste in una situazione storica non sostanzialmente dissimile. Il vagheggiato ritorno a una società « naturale » non è meno utopistico dell'ideale di una società « razionale » nè la teoria dello « intuitivo » meno astratta della teoria del « logico »; e sono indizi sicuri di reazioni a una crisi della società, sia pur meno acuta e imminente di quella alla quale reagì l'architettura « razionale ». E' giusto e necessario, ora che quella crisi si pone in termini mondiali, che l'esperienza di Wright o di Aalto costituisca un dato essenziale del problema: ma il dato non può essere assunto come soluzione, nè v'è motivo di sottrarre l'opera di un Wright o di un Aalto ad una determinazione storica cui va inevitabilmente congiunta una valutazione politica. Si può facilmente riconoscere che quei due maestri cercarono nella pienezza dell'invenzione plastica, fors'anche nella felice riscoperta di una dimenticata natura, la libertà fantastica della pura poesia; ma non si può certamente negare che anche la « razionalità » di un Gropius, di un Le Corbusier, di un Mies van der Rohe sia nata dal desiderio di una condizione di libertà, se non da un'ultima illusione d'immunità portata nel vivo della mischia. Da quando la libertà non è più sconfinata effusione nell'immenso dominio della natura, ma elezione morale da conquistare contro ogni ostacolo interno ed esterno, il mondo non ha conosciuto libertà che non fosse sofferta e talvolta tragica liberazione. Ogni libertà è sempre libertà *da* qualche cosa; e la definizione di quel *da* è il momento più difficile del cammino verso la libertà. E molto probabile che gli architetti della prima metà del nostro secolo, in Europa e in America, abbiano definito quel *da* in modo imperfetto; è da augurare che gli architetti d'oggi, impegnandosi a superare l'esperienza di quell'architettura, superino i limiti o le inibizioni che le impedirono di realizzare i suoi programmi e non quello che fu il più autentico e vitale dei suoi impulsi morali.

Giulio Carlo Argan

History and the Architect

Uncertainty and hesitancy are noticeable in the attitude of many Universities and Institutes of Technology as to the relations between history and the architect. The importance, or the unimportance, of the study of history has its repercussions upon the whole training of the architect.

There are many opinions in the profession about this relationship, and there are also many architects who have not made up their mind.

One, perhaps over-simplified, attitude is that of practising architect: « History? An architect has to build. He must be taught the necessary know-how for this. That's what his training is for. What has history to do with this job? History courses are only a waste of precious time in an already overloaded curriculum ».

Another familiar attitude held in the profession is the belief a study of the history of architecture intimidates the young architectural student, and that history — if taught at all — should be given only towards the end of his studies.

Others hold that the study of history produces eclecticism, that students will be seduced by the past and become copyists instead of inventors.

People holding these and other opinions would eliminate contact with the past, considering it as something useless, and even obstructive, to present day development.

Now suddenly an interest in history has re-awakened and we find discussions on this subject taking place in professional circles and in the Architectural Magazines — and more are scheduled.

How is this to be explained?

Undoubtedly it stems from the period when the vocabulary of contemporary architecture was being formulated — above all in the 1920's — following all the harm that had been done to architecture by the nineteenth century plundering of historical forms.

At that time those who were framing the new architecture had to search within themselves and in the life around them to produce an architectural language equivalent to their own period.

To-day this first step has been accomplished and contemporary architecture has become a universal language: a language capable of being adapted to meet the needs of different conditions and different idioms in the varied regions of the world. This is something quite different from an « international style » - a misnomer that should be carefully avoided.

The horizon to-day has been considerably widened. Closer relations between eastern and western civilizations, and their consequences, are in the forefront of the field. Not only this; there hovers in the background the demand for a wider range of inner relationships, and, to a certain degree, even a feeling for what is common in human existence: a new demand for continuity.

This may be the real reason why, from all sides, an interest in history has again revived. But our approach to history is, of course, quite different from that of the nineteenth century.

The nineteenth Century

In the nineteenth century the architectural historian stood upon firm ground. An encyclopaedic treatment of architectural history presented the student with a sort of inventory of the acknowledged masterpieces of architecture. There was a second inventory consisting of the classical orders and Gothic structural features which was accompanied by all the details of entablatures, frizes and other ornamental accessories. This presented the young architect with a history of styles that proved very useful to him in the design of classical, Romanesque, Gothic or Renaissance banks, city halls, law courts, etc., etc.

In the nineteenth century one stood upon firm ground. The study of history certainly fulfilled a useful purpose.

Bannister Fletcher's « History of Architecture on the Comparative Method », which is in my respect still useful to-day in the exactness of its descriptive material, is significant in that it is an epitome of all the history that it was then considered necessary and useful for the young architect to know. But when, early in this century, the collapse of eclectic architecture finally came about, this materialistic approach slowly began to be regarded as insufficient, and even detrimental, for the training of the student.

During the formative period of contemporary architecture, in the 20's and 30's, Universities and Institutes of Technology still clung to their former comparative, descriptive methods of teaching the history of the styles of building. And when contemporary architecture — after many long and often deceptive battles — finally won the day, there was an immense backlog of mistrust which, coupled with a deep inner uncertainty, sometimes caused the teaching of history to be banished altogether from many architectural curricula — which was like throwing out the baby with the bath-water. This is still to some extent the situation to-day.

How do we regard history today?

We have ceased to regard history as a static process, in which past, present, and future are listed in separate columns — as in a book-keeper's ledger. The result is that the past — those things that have happened — is no longer seen as something dim and fusty, dead as dust, but as an inseparable part of our living human destiny.

This brings us to our main problem: *how can the history of architecture be taught to-day* so that it can take account of our changed viewpoint — that history is not static but dynamic, that history is an ever-changing process, depending upon the point of view of each succeeding generation. This was already implicit in Jacob Burkhardt's « Reflections on History », written early a hundred years ago. In this book he stated: « We shall start out from the one point accessible to us; the one eternal center of all things — Man. Man, suffering, striving, doing. Man as he is and was and ever shall be. We shall study the recurrent, the constant and the typical, as echoing in us and intelligible through us... and now let us remember all that we owe to the past as a spiritual *continuum*, which forms part of our supreme spiritual heritage ».

We have now to find where the key lies to our problem to-day, and in this connection we have to ask whether there are any phenomena that clearly run through the whole of historical development, and upon which the history of architecture, as taught to-day, can be basically founded. Such phenomena — such notions — must be extracted from the innermost heart of architectural concepts.

Before going further into this, however, there is a certain prejudice that must be cleared out of the way. This is the fiction that the historian is a man who stands above the turmoil of the milling crowd and, from an ivory tower, surveys the scene with a dispassionate eye, interpreting it with a timeless rightness.

This so-called objectivity of the historian is a product of the last century, which somehow believed itself able to erect buildings of a timeless quality by piecing together a sort of photomontage of the ornamentations of by-gone periods.

There is, in fact, no such thing as an objective historian. His seeming objectivity usually consists in a regurgitation of beliefs of the former generation which have become generally accepted truths and thus give an appearance of impartiality.

All great historians have been creatures of their own period: the more so the better: this historian should find inspiration in the same creative forces that animate what Paul Klee has called the « real artist ».

The historian has to give insight into what is happening in the changing structure of his own time. His observations must always run parallel to those specialists of optical vision whom we call artists, because it is they who set down the symbols for what is going on in the innermost life of the period before the rest of us are aware of it.

The problems of the past are as the trees of a forest, but there are certain problems especially related to the strivings of each particular period. In order to recognise these, the historian must himself be a real creature of his own time. He must know where to find the urgent problems which have to be solved, and must be able to develop his own researches out of them. To do this the historian must have an understanding of his own period in its relation to the past and perhaps also some inkling of those trends leading into the future.

History is a mirror which always reflects the face of the onlooker. The historian has to show the trends of development as clearly and as strongly as he is able. But the so-called objectivity of the historian is nothing but a fiction.

How should the historical past of architecture be presented to students of architecture?

The method of presenting history should not be different from the methods of presenting any other subject considered necessary in the formation of the architects, as, for instance, statics or the theory of structures.

In many schools of higher learning, Universities and Institutes of Technology, there has been, and still is, a tendency to try to teach the architect to undertake the sort of calculations of structures that are required of the civil engineer.

The result has been to turn the order test into some kind of dilettante engineer with no understanding of what « statics » really means. Some time ago I asked Ove Arup, the English structural engineer who works in closest contact with architects, what place he considered statics should play in the education of the architect. He told me that from his experience in working with young architects in the London Architectural Association School, he had become convinced that it was far more important to give them a certain *sense for statics* than to teach them the techniques of complicated calculations. The great structural engineer, Luigi Nervi, once complained to me that the plans he gets from architects often reveal an astonishing lack of structural understanding. It seems therefore, that the aim when teaching statics to architects should be to develop in them a sense of the potentialities of structural materials so that the architects own spatial imagination may be kindled, and, second, that he may know what he can and what he cannot demand from his guest helper, the structural engineer.

In other words, the architect needs to be given a methodological approach, or, to remember the statement of Walter Gropius, « In an age of specialization, method is more important than information ».

The teaching of history should be in the same way based on a method

rather lean on specialization. The student should be helped, so as to widen his outlook. But this outlook should be widened not by a host of facts or purely historical knowledge. His outlook should be widened by strengthening in him a certain faculty — the sense of space.

A method for encompassing architectural history today can be developed as a by-product.

From our present outlook, the innermost heart of architectural development is based upon two inseparably connected concepts: *space* and *space conception*.

The role of Space
in Architecture
around 1900

During the end of the last century, three great scholars, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl and August Schmarsow, were the first to undermine the factual and materialistic approach. The analysis of formal shapes appeared to them too coarse to apprehend the spirit of a period.

In his early work on « *Renaissance and Baroque* », Heinrich Wölfflin, (1864-1945) as far back as 1888, stresses again and again the inseparable connection that exists between « space forms » and the « life of a period ». At this moment the study of tangible forms developed into the study of spatial expression. In this book, which is one of those rare publications that do not age with time, the concept of space is nowhere directly put forward but it pervades the entire work. There is no doubt that the brevity of expression and imaginative phrasing of Wölfflin's « *Renaissance and Baroque* » gave inspiration to Alois Riegl.

Alois Riegl, (1858-1905) in his untranslated « *Late Roman Arts and Crafts* », 1901, enlarges the historical spectrum to extend from the pyramids to the Christian Basilica. He builds up his analysis from a series of polarised analogies (such as tactile versus optical) which are all closely bound up with the problem of how to approach this concept of « *raumbildung* » the formation of space.

August Schmarsow, (1853-1936) in his « *Principles of the Science of Art* », 1905, attacks some of Riegl's finding, though he, the oldest and most garrulous of the three, actually comes closest to our present day problems. He states « *the common background and the indispensable pre-requisite of architecture as an art is the formation of space*. Architecture is bound up with the formation of space — from the beginning to the end. This is its fundamental principle ».

Despite their differences, Wölfflin, Riegl and Schmarsow all recognised that the formation of space is fundamental to architecture and that it is the changes which occur continuously in the formation of space that provide the unquestionable basis of the history of architecture.

Nothing is more embarrassing to-day than when small-minded people, taking advantage of the fact that they have been born later in time, venture to criticize those who first opened up the paths along which we are now treading.

We are to-day born with the belief, based on a development of nearly 2000 years, that architectural space is synonymous with hollowed out interior

The three stages
of architectural
development

space. It is therefore easy to understand how Alois Riegl, around 1900, considered that real architectural space could only be fully developed when it was given a vaulted ceiling.

We, who have been born later, have the advantage that our outlook, thanks to the work of modern artist, has been considerably widened in regard to spatial conceptions. It is therefore not so difficult for us to recognise that the first great development of architecture was not concerned with hollowed out space.

In the cradle of architecture, Egypt, there was no inner space in the accepted sense. In Egypt volumes were set in endless space, and architectural space was developed by the interplay between volumes and light.

We can divide the whole evolution of architecture up to the present day into three stages - the third only now at its beginning.

I. The *first stage* encompasses architecture from its genesis in Egypt and Sumer to the Greek and to some extent also the Roman development up to the building of the Roman Pantheon.

This long evolution that connects the Pyramids with the had very many facets, gradations and differentiations, and it is an exhilarating spectacle to observe how within this first architectural evolution, characterized by the placing of plastic artefacts in boundless space, the second step is already in preparation.

We can observe for instance how Egyptian architecture, dominated by plane surfaces with columns closely connected to inner walls and concealed from the outside, becomes changed during the Greek development. The plane surfaces, with their shadowless low reliefs and interior columns, here turn into temples surrounded by peristyles. The interior columns have come outside and now offer themselves to an exuberant play of sunlight and shadow.

But despite all these contrasts, the same space perception pervaded Egypt, Sumer and Greece: « le jeu savant et magnifique des formes sous la lumière ».

II. The *second stage* of architectural development opened in the midst of the Roman period. The interior of the Pantheon, with its dominating dome and eternally open eye, still exists as the most impressive witness of that instant when hollowed out space, modelled by light, attained its monumental expression, exploiting simultaneously form, light and shadow.

This is not the moment to discuss the origin and use of the dome, nor whether it was derived from the east or developed independently upon eastern mediterranean soil.

This second stage extended from the time of the great Roman vaults and Byzantium through the Mediaeval, the Renaissance and the Baroque periods, up to the end of the eighteenth century.

In absolute time, this period is far shorter than the first stage, but it was far more animated in its spatial development.

Even stronger contrasts in form, scale, organisation and construction leap to the eye than during the first stage. However, in tracing the development from the Pantheon to the Gothic Cathedrals, and on to the spatial vortex of

a late Baroque church, the continuity of the space conception itself remained fundamentally the same.

Since late Roman times hollowed out space, a circumscribed interior space, has been the major problem of the art of building. The most creative talents have concentrated upon its further development, and the ever-changing form of this interior space distinguishes the phases of this second stage of architectural evolution.

This connotation of architectural space with hollowed-out interior space is so familiar to us that it requires a considerable effort for us to appreciate its relative nature.

III. At the end of the eighteenth century came a short intermediary period during which the eighteenth century searched everywhere to find its own soul. Quite aside from the nineteenth century architecture of the ruling taste, new trends being developed in the neutral area of construction techniques. In the early years of this century, a new space conception begins to emerge, first in painting and then in architecture, as I tried to indicate to some extent in the pages of « Space Time and Architecture ».

This *third stage* of architectural development is still in the convulsions of its formative period, yet already some of its features can be outlined.

This third stage is different both from the first stage and from the second. Yet elements of both are preserved alongside new elements of its own.

The constituent fact of the second stage — the hollowed-out space — continues to be further developed. Simultaneously the space-emating volumes of the first stage are re-introduced. New elements also appear, some of them partly announced during the last years of the second stage, such as transparency which is combined with the interpenetration of inner and outer space. Hollowed-out space; juxtaposition of volumes; perforation; all lead up to what has been termed the space-time conception of our period.

Finally the practical question must be raised: how can history of architecture be built into the general curriculum. This can be solved in many different ways according to the purposes of different types of schools, yet there are some constant leading principles.

In many Universities an introductory survey course in the History of Art is offered as part of the general undergraduate programme. It would be well if such courses were made mandatory for all students wishing to enter the Architectural Schools, and considered just as important as the usual requirements for a basic knowledge of mathematics, etc. These general courses provide the student with a certain foundation and some points of reference in regard to the development of art which serves as a basis for his specialised studies of architecture.

In cases where such courses are not at present available to the young student, one must consider in what form a first general introduction to architecture, painting and sculpture can best be given.

The whole question of incorporating the teaching of history within the architectural curriculum circles around three problems:

How should history be taught?

From the moment the student enters the school of architecture, history

How ? should be presented to him from a point of view that corresponds to our present day demands and our present day attitude towards the past.

In my opinion this means that history of architecture should be taught from the very beginning to the present-day on the basis of space conception. This is an all-embracing postulate intimately related to the demand for spatial imagination which is so urgent to-day.

The widespread nature of this demand for knowledge of the historical development of space conception in many fields is instanced by the recent appearance of a book entitled « Concepts of Space, the History of Theories of Space in *Physics* » by Max Jammer, which opens with the statement « It is the history of scientific thought in its broadest perspective against the cultural background of the period which has decisive importance for the modern mind. The concept of space, in spite of its fundamental role in physics and philosophy, has never been treated from such a historical point of view... » The same must indeed be said of space conception in architecture.

How much ? If the history of architecture is taught on the basis of space conception, then it can incorporate much of the material that is now often taught in separate courses such as theory of Architecture, architectural Philosophy, and others. A one-term course on visual Arts at the outset of architectural studies, destined as a kind of eye-opener to arouse visual excitement in the student, can be based upon first-rate visual material (color slides, etc.) without historical amplification. This course can and should be taught by an architect.

But the courses on space conception should be the responsibility of a fully trained art historian. History is as much a full-time job as architecture or planning, and the frame of reference within which courses on space conception have to be set must be rather comprehensive if misleading dilettantism is to be avoided.

Care should however be taken that these courses do not stand in isolation. Apart from the courses themselves, history should be brought into co-ordination with design problems in the workshops. When for instance there is a design problem such as a museum, a church, an assembly building, a shopping center, etc., the historian should be required to give an introduction, the length of which would be dependent upon the importance of the problem. The purpose is to give the students a greater insight into nature of the problem and the ways in which it has been approached in the past, so that they can consider it with a wider outlook and will be less likely to imitate the latest fashionable examples in the current magazines.

History should be as closely connected with workshop problems as is structural design.

The whole development of architecture to-day leads us towards a greater attention to the long-neglected study of proportions. We know of course that a knowledge of proportions alone can no more produce a good architect than the rules of writing a sonnet can produce a poet such as Petrarch; but in a period like our own, which is slowly beginning to demand a coherence of parts in relation to the whole, whether in a single building or in a larger complex, the study of proportions can provide a necessary basis.

This cannot be successfully developed in lecture courses, but only in seminar work and discussions, as I have found since I first started to work on these lines in 1951.

Such studies are another way in which theoretical orientation can be brought into contact with the workshops, and I have had occasion to note how these kinds of studies have a direct impact upon the practical work of the students.

Finally, how much time can really be given to history in our already overcrowded curriculum, which needs to be curtailed rather than extended in time? Courses on space conception demand at least two hours weekly throughout four terms. This time can only be found if one avoids any kind of repetition and over-lapping, and if one accepts that the history of space conception can include much that is now being studied under other names such as the theory or philosophy of architecture or the history of landscape or urban design.

If history is taught in this way, contact with the past should accompany the student from the beginning to the end of his architectural training, as has been done for instance in the Architectural Association school in London. In this event the question whether history should be taught at the beginning or at the end of the total programme of studies falls aside. History walks beside the student as a friendly guide, liberating, not inhibiting his spatial imagination.

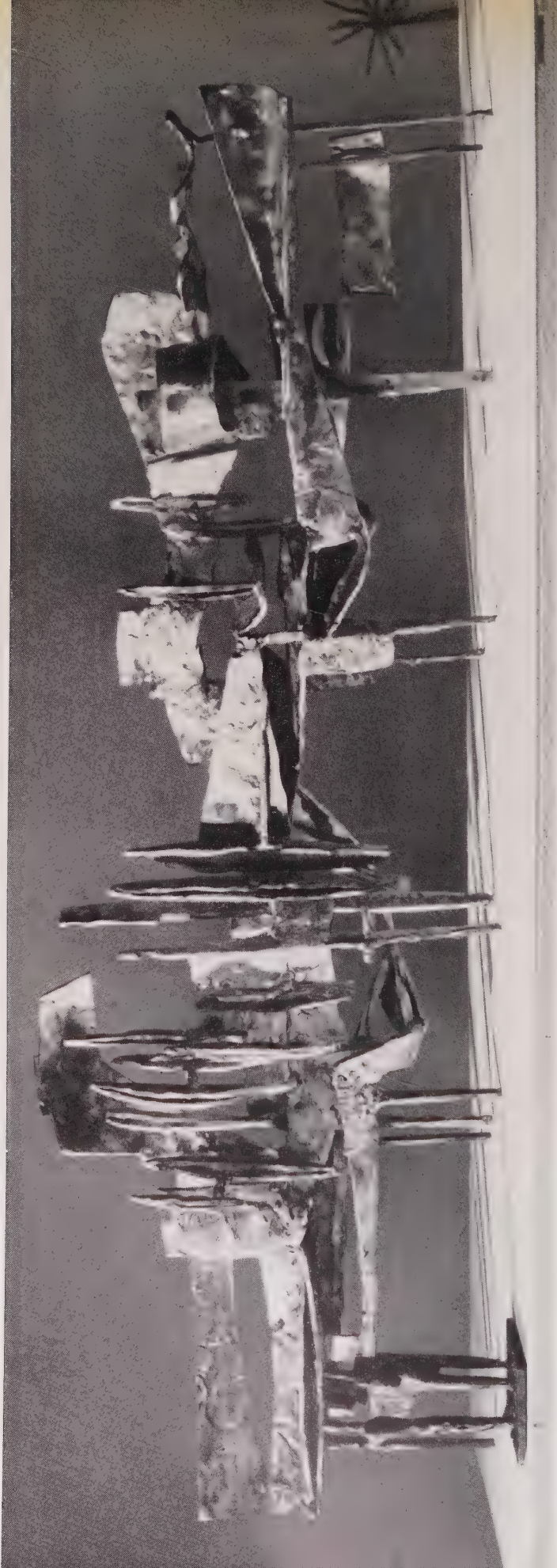
When?

To summarize: The study of architectural space since the late 19th century, when it was first developed by men like Riegl, Schmarsow and Wölfflin, was anchored in Austria, Germany and Switzerland. One cannot overlook the fact that under the influence of Wölfflin, his pupils Paul Frankl (especially in his early work: *Entwicklungsphasen von Baukunst*, Leipzig 1914), and A.E. Brinckmann, to mention only these two, continued, each in his own way, a methodological approach based on the form of space.

Latin countries, as well as the English-speaking world, have had until quite recently no appreciation for the new tradition which has been slowly developing during the last 70 years, i.e. to conceive of the history of architecture as a history of space-conceptions. Only during the last few years have they begun to catch up.

Behind the foregoing pages are some practical experiences at the Federal Institute of Technology in Zurich and since 1954 also at Harvard University's Graduate School of Design. While many of the courses in Zurich are unfortunately still taught in the encyclopaedic manner, the Faculty at Harvard has agreed that all history courses should be based on the history of space conceptions. I confess that, at first, we gave them as experimental courses, as I was rather doubtful that I could succeed in an English-speaking country with ideas developed in Central Europe. But the examination papers soon showed us that the students were willing to follow this unusual method and now they are working with the tools of space conceptions, as if nothing else had ever existed.

S. Giedion



1. A Rosenthal sculpture proposed for the new Congress Hall in Berlin. Hugh Stubbins, architect.

Victor Pasmore

Connection between Painting, Sculpture and Architecture

Ettore Sottsass jr.

Struttura colore e luce

63





2-3-4. Henry Moore, « Bouwcentrum Wall », 1955, Rotterdam. Size: 28'3" high, 63' long. Brick. - 1. (page 63) Harry Bertoja, sculpture for the Manufacturers Trust Co., New York. The work of Harry Bertoja has represented one of the most successful contemporary collaborations between architect and artist. For this 70-foot long, 16-foot high metal sculpture, Bertoja worked in close collaboration with the designers of the building, and without compromising his own creative direction succeeded in integrating his contribution to a completeness within the whole project.



Victor Pasmore

Connection between Painting, Sculpture and Architecture

I regard the relationship between painting, sculpture and architecture, considered as a synthesis, as being of two kinds:

1. That of free forms functioning as complementary and activating forces.
2. That of complete integration whereby all three factors abandon their particular identity and unite as a single operation.

It is possible to speak of synthesis in both a subjective and objective sense. This the apparent synthesis presented by the fortuitous spectacle of nature is a product of the unifying process of the optical and mental mechanism. In organic growth or organic mechanisms, however, synthesis is objective in so far as the unitary principal lies within the structural process of the object itself.

The synthesis achieved in the religious architecture of Egypt, India and the Middle Ages was of the first order. Since the painting and sculpture were representational, there was no organic relationship with the architectural structure. Unity was established through a common material and technical process — stone carving and the whole conditioned by a common idea. As a result painting and sculpture functioned as a form of ornament or enrichment of the architectural fabric rather than as an activating force in architectural concept. Today the development of purely abstract form in painting and sculpture offers possibilities of a more organic relationship. Nevertheless certain discrepancies remain. Pure form in painting and sculpture is an independent development. Architecture, on the other hand, is neither independent nor pure. Whereas abstract art has freed itself from particular representation, architecture remains tied to particular forms, i.e., particular buildings. In reality, therefore, the position remains the same except that it is reversed. In the past the abstract content was expressed by the architecture and the particular content by the painting and sculpture. Today the painting and sculpture are abstract, whereas the archi-

itecture is particular. However, in so far as the modern architect strives towards purity, architecture must respond to any other process which will strengthen this aim. By virtue of their freedom and purity, therefore, abstract painting or sculpture can act as strengthening forces by intensifying the architectural concept. It is in this sense that a modern synthesis differs from the old. One must not confuse, therefore, this purification and intensification of architecture on the part of abstract painting or sculpture with ornamental enrichment. Ornament cannot free architecture; on the contrary if it is to play a positive part, ornament must be the servant of architecture.

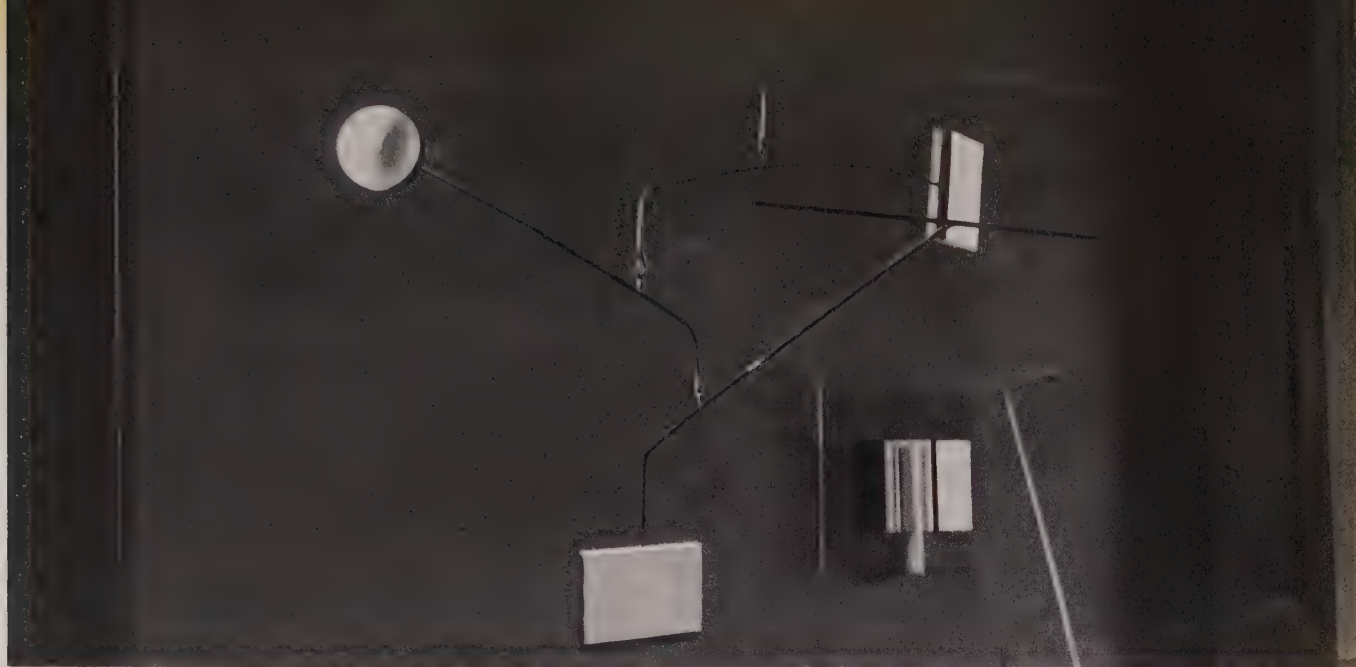
If pure form strengthens architecture, architecture in turn vitalises pure form. The development of pure form in painting and sculpture involves clear distinctions from its representational counterpart, the chief of which concerns the relationship between the form and substance of the work itself and the actual space and environment which it occupies. On the other hand, representational form functions, like literature, partly in an imaginative capacity; that is to say it refers to an imaginary environment. Hence its relation with actual space are ambiguous. Pure form, however, expresses itself as an actual physical reality; hence its relations with its particular environment are real and organic. As a spatial structure, therefore, architecture brings pure form to life.

The relationship between architecture and pure form in painting and sculpture, then, is reciprocal. In pure form architecture finds an ally; in architecture pure form finds a home.

In view of the dependence of architecture on particular forms, it is impossible to speak of the complete integration of abstract painting, sculpture and architecture in the sense that all three lose their particular identity. In so far as the architect sculptor or constructivist. On the other hand, by integrating himself completely with architecture, the abstract artist cannot maintain his purity. He must either degenerate into ornamental decoration or himself become an architect.

Nevertheless the development of pure form in painting and sculpture does open the way for a new kind of collaboration between artist and architect. Whereas in the past artist and architect combined as specialists in their own particular media; today they can function in terms of the same formal language. Collaboration is possible, therefore, at all levels of development. The implications of this are far reaching.

In reality synthesis is an expression of



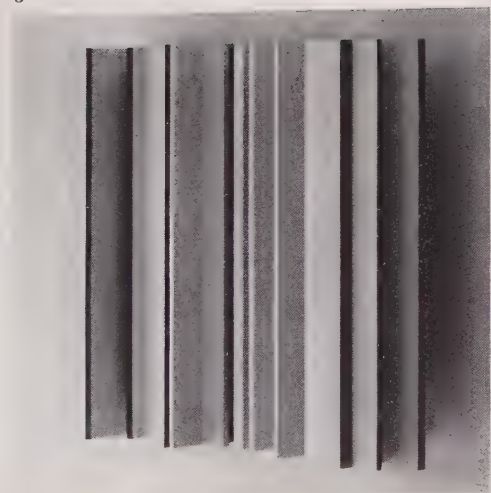
6

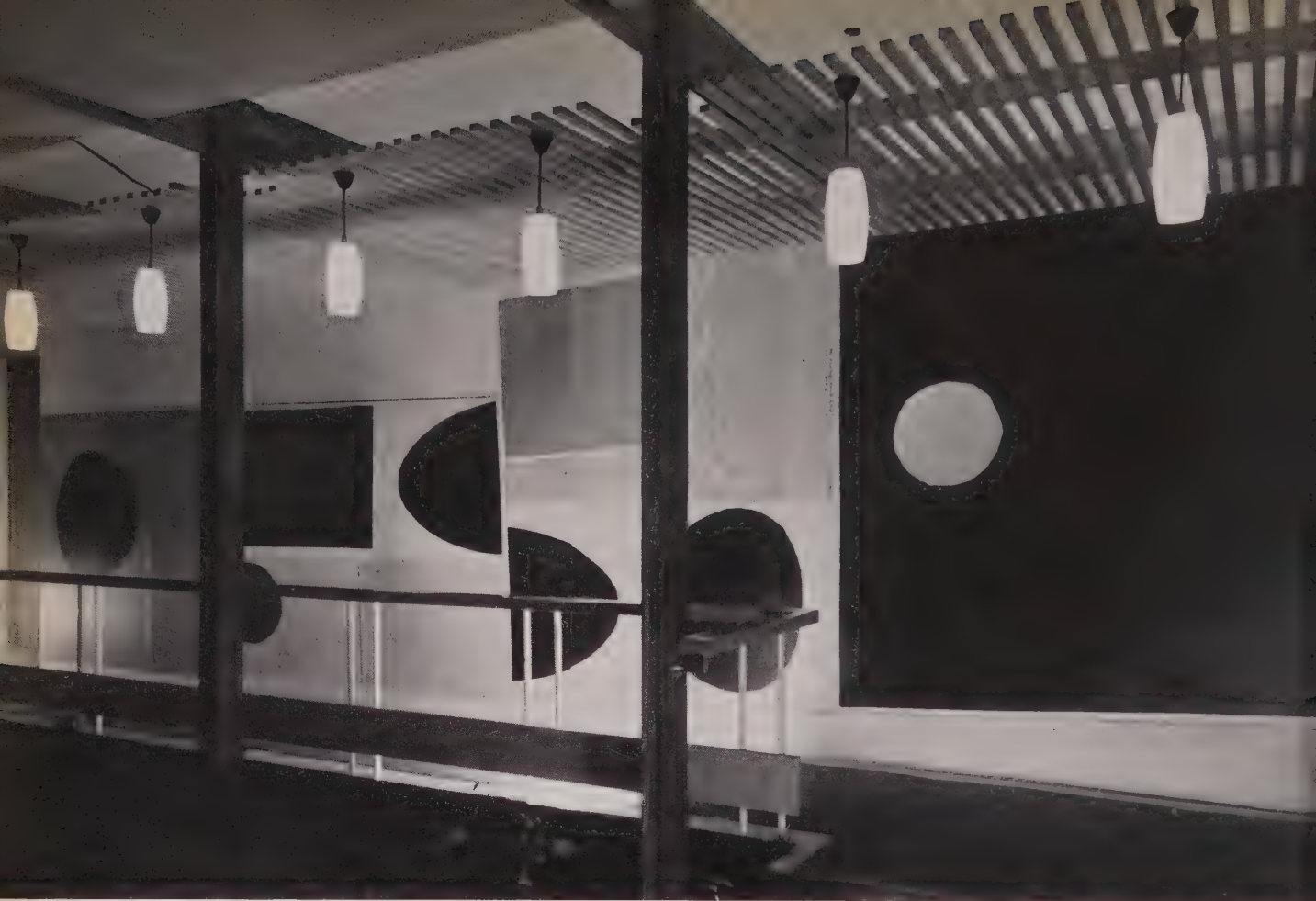
5. Victor Pasmore with W. B. Edwards, architect: mural construction in white, black and red. Entrance hall of Engineering Building, Durham University, Newcastle-on-Tyne. 6. Pasmore, integration of mobile construction with domestic architecture. 7. Pasmore: mural decoration.



7

5





communal and not individual activity. Consequently the decline of synthesis in the visual arts followed the rising autonomy of individual expression. As an expression of the free individual works. But while allowances for individual expression are of paramount importance in an age of increasingly mechanised social systems, there is a growing need, as well, for a heightened development of communal expression. Individual freedom must not be allowed to destroy itself through isolation.

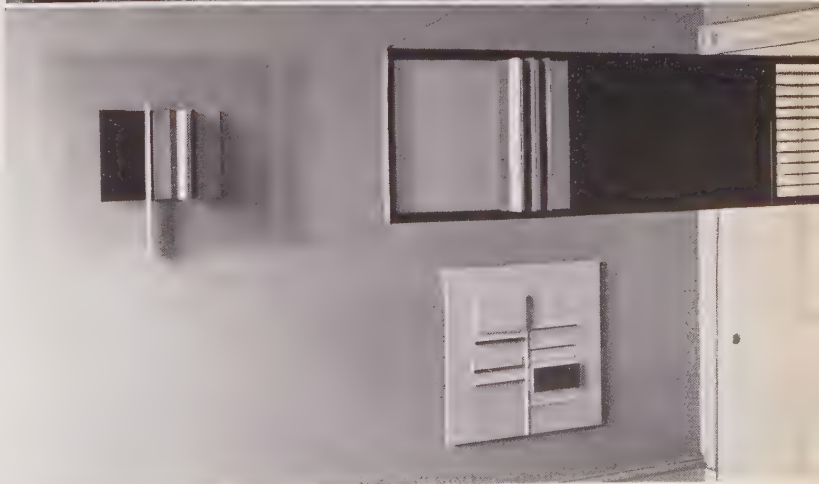
This need for heightened communal development is nowhere more obvious than in modern demand for new neighbourhoods and new towns. The new town differs from the old in so far it is not the product of an irrational piecemeal development over a period of centuries, but a rational structure complete from the first moment of its conception.

The magnitude of this conception at once presents architecture with a new dimension. Architectural space must necessarily break through the prison walls of classical architecture and extend in multiple directions. Conceived as an architectural form, therefore, the new town presents itself as the final challenge of the aesthetic of kinetic and four-dimensional space, first demonstrated by the Cubists. Nevertheless this challenge has not been met. True there

8. Victor Pasmore, in association with Arthur Braven. Mural abstract in the lounge of the Reed Paper Group Stand at the Packaging Exhibition, Olympia, January 1957. 9. Victor Pasmore, with Rudolph Williams, architect, and D.W. Cooper, engineer: project for a museum of science and art. 10, 11. Victor Pasmore in association with Erno Goldfinger: section of the pavilion designed for an exhibition, « This is Tomorrow » at the Whitechapel Art Gallery, 1956.

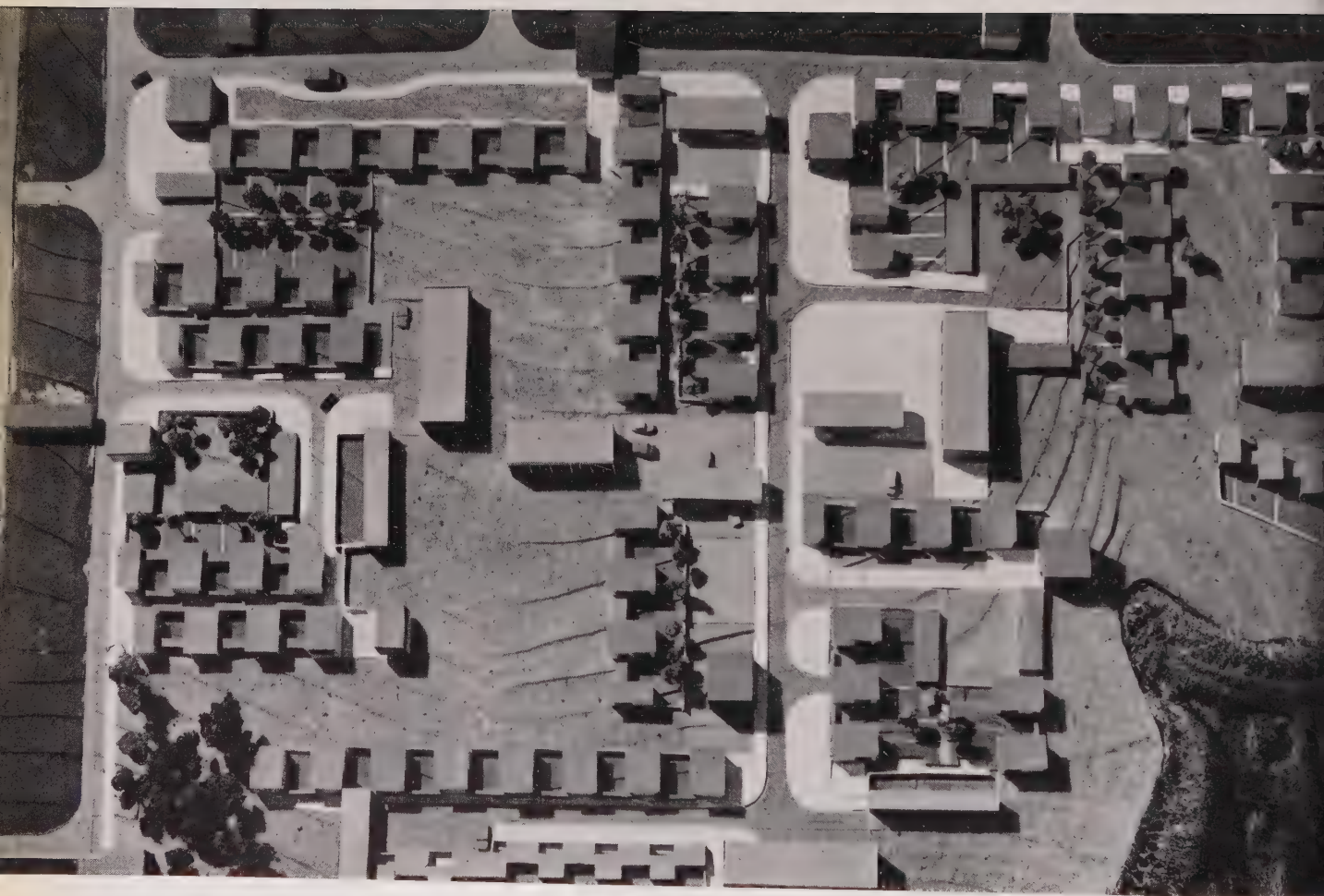
have been serious obstacles, all of the usual kind. But, big as these obstacles are and have been, it is possible that they are not the actual core of the problem. It is possible, for instance, that a kinetic and four-dimensional concept, on the scale of a whole town, is beyond the scope of specialised professional architecture. A four-dimensional structure, on the scale of a town, needs a « four-dimensional » team to carry it out. It is possible, therefore, that a new integration of architect, artist and technician could provide such a team. It is perhaps in relation to this need that the idea of a new synthesis could find its *raison d'être*.

Victor Pasmore



10

11



12. Victor Pasmore with Peter Daniels and Frank Dixon, architects: section of proposed development of South West Area, Peterlee New Town, County Durham.



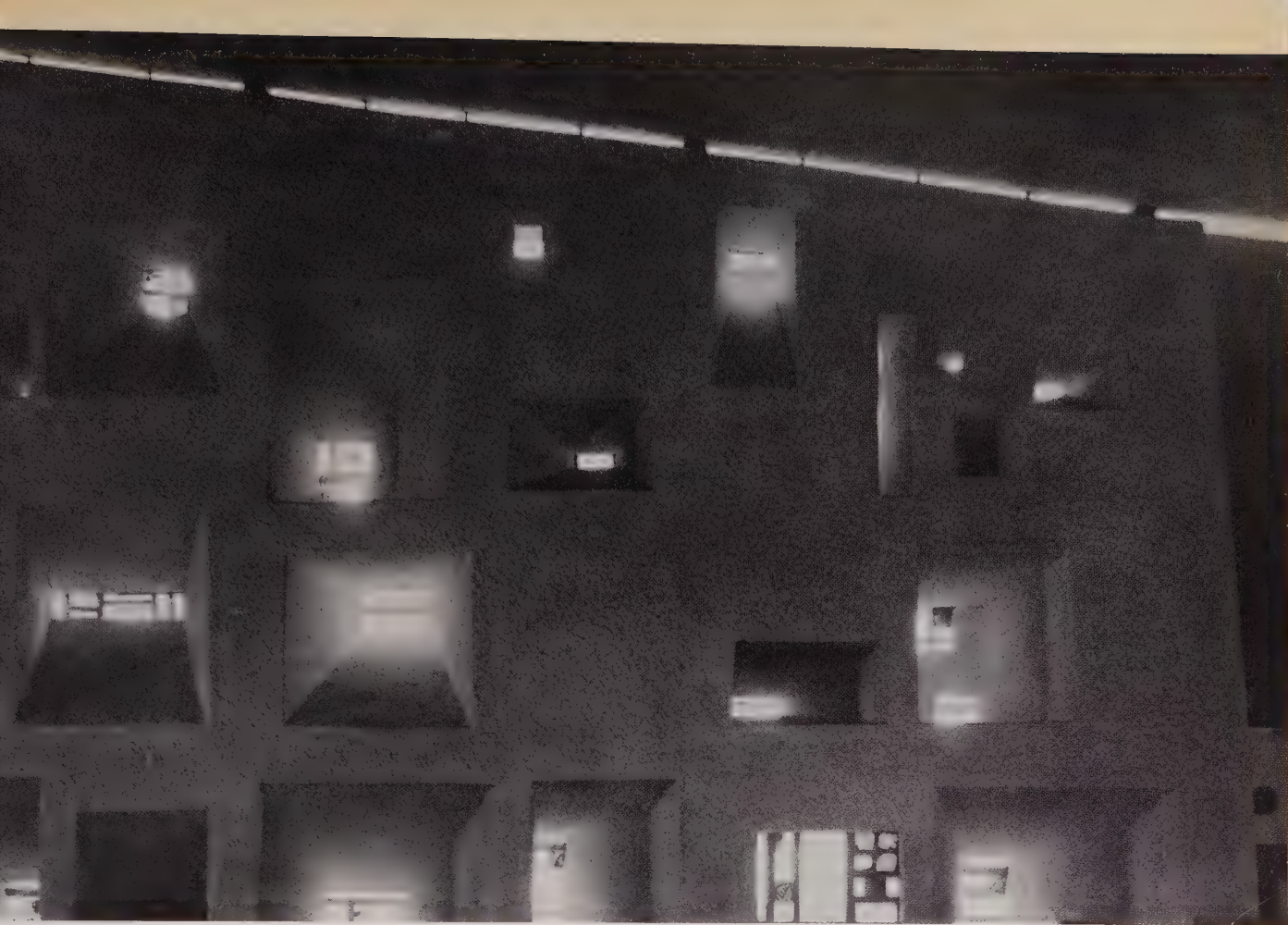
13. Detail. *Photographs by Philipson Studios.*

Struttura colore e luce

Gli architetti usano la parola «struttura» per comprendere l'insieme delle parti solide — portanti o no — che costituiscono un edificio, e per indicare il processo costruttivo seguito, nello spazio e nel tempo, per comporne e collegarne le varie parti. In altri termini la parola struttura non suscita soltanto l'immagine *statica* dell'insieme degli elementi dell'edificio, ma riguarda anche il procedere dinamico della costruzione e il rapporto dinamico delle varie parti fra loro: rapporto che è dinamico per le azioni e le reazioni che agiscono perennemente nella costruzione. Questo significato della parola struttura, che assomma in sé l'esistenza statica e l'esistenza dinamica delle parti della costruzione si è venuto chiarendo sempre più, via via che si chiariva la tradizione stilistica contemporanea, fino al punto che architettura si poté identificare con struttura: gli entusiasmi suscitati da ingegneri come Nervi o Candela non fanno che confermare questa situazione se non bastassero innumerevoli dichiarazioni dei maestri dell'architettura moderna da Gropius a Le Corbusier, a Mies van der Rohe. In sostanza il credo conformista dell'architettura contemporanea, partendo dalle ormai lontane (forse soltanto lontane nel tempo) scoperte del Liberty e dell'Art Nouveau, identifica la realtà dell'architettura con la realtà della struttura, e l'aspirazione all'architettura è la aspirazione ad una assoluta purezza e logicità strutturale, la quale sola, dicono i maestri, può dare senso di attualità all'opera architettonica.

In effetti i maestri hanno usato schemi strutturali che, a parte le possibilità di resistenza dei nuovi materiali, risalgono ai Sumeri: cioè hanno usato schemi strutturali statici, di pilastri e travi, nei quali i nuovi materiali erano usati come si usarono per millenni le pietre: la cosiddetta purezza strutturale era risolta nel condensare i fasci delle linee di forza, nel dichiarare fino all'ultimo limite l'esistenza delle azioni e reazioni, e nel consegnare ogni espressività dell'architettura alla trama statica e dinamica degli sforzi.

In questa trama, che ovviamente si svolge in uno spazio quadridimensionale, non c'è posto per il colore: in fondo non c'è posto per la luce — che è poi la stessa cosa. Le trame di strutture a carattere puramente statico, si elevano in uno spazio,



14. Le Corbusier, cappella di Ronchamp, particolare dell'interno.

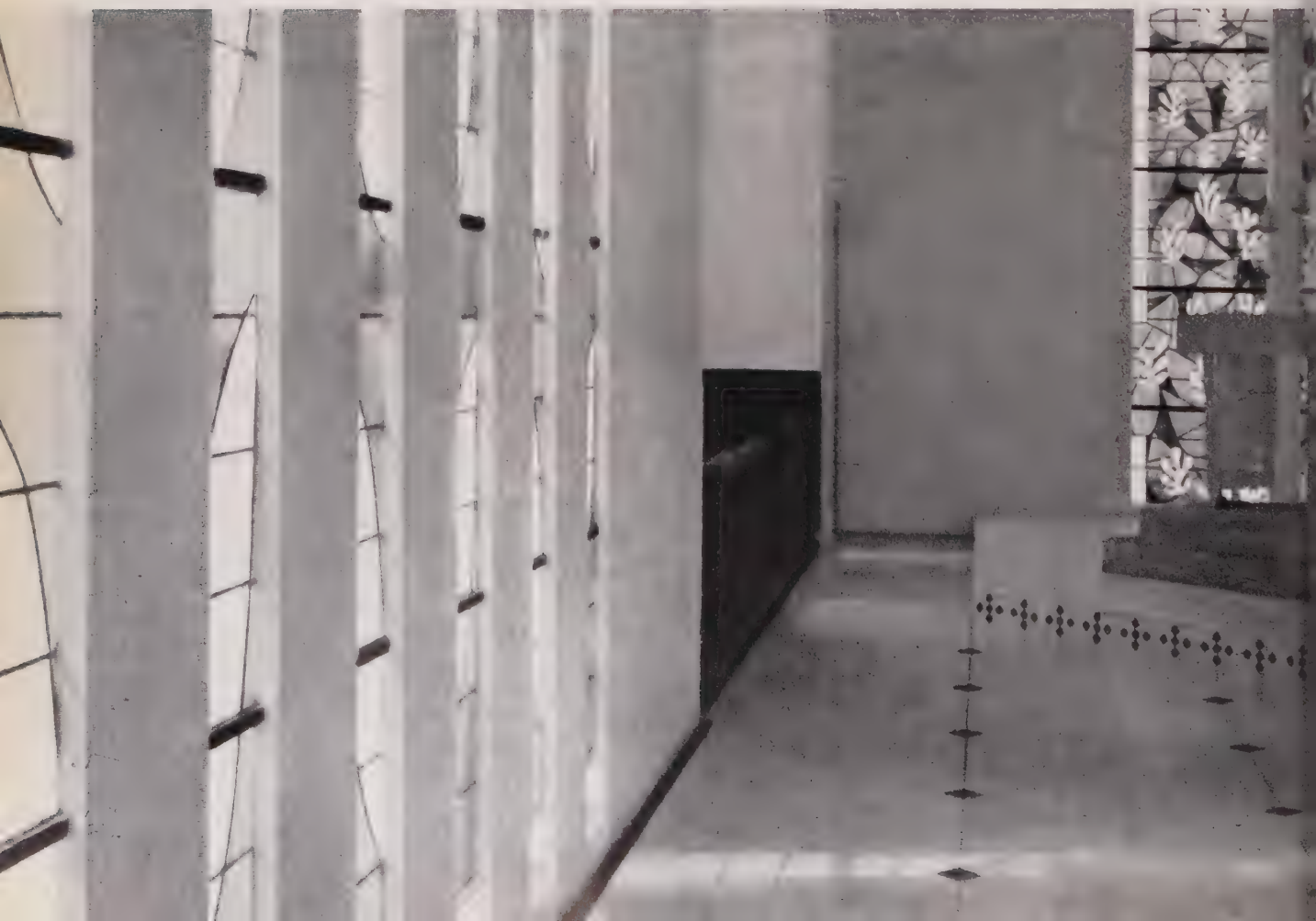
15. L'ingresso di un'abitazione nel Camerun.





16. Pittura rupestre.

17. Henri Matisse, particolare della chiesa di Vence.



cioè in un vuoto che è amorfo, come lo è lo spazio matematico: non per altro che per la definizione stessa di struttura. La luce che inevitabilmente avvolge tutte le cose di questo mondo, non tocca, non corrode e non muove organismi di natura astratta, cioè organismi la cui presenza fisica non vuole per definizione avere alcun valore che non sia quello di indicare potenzialità, anche se potenzialità realizzate nella struttura; non vuole avere alcun valore che non sia proprio quello di eludere lo spazio, di negare allo spazio la sua propria esistenza fisica — che è rappresentata dalla luce — per affermare e riaffermare la realtà di flussi e di fasci di linee, e, nei casi più attuali, di superfici, di tensioni. La struttura così come è immaginata oggi, rappresenta l'ultimo limite raggiungibile di un dualismo tra spazio e struttura stessa: da un lato la struttura che è viva, perchè è espressione della dinamica degli sforzi e della dinamica *del costruire*, dall'altro lato lo spazio, il vuoto morto: uno spazio bianco, sonnolento e passivo.

La struttura sumerica o la struttura egiziana o la struttura greca erano immaginate per la luce, perchè erano immaginate per uno spazio concreto: uno spazio nel quale la luce e il colore avevano la stessa carica di solidità reale e densa che, nella struttura, aveva la pietra.

E la pietra, prima di essere struttura, è pietra: la pietra come materia di questo mondo fa parte già come tale del patrimonio dei pensieri umani, cioè fa parte della storia dell'uomo; porta con sè attributi ancestrali, ha valore di simbolo, ha senso magico e religioso, significati precisi o imprecisi, razionali e irrazionali. Un muro di pietra è un muro di pietra, cioè è un personaggio della nostra storia prima ancora di essere una struttura, al punto che quasi non ci riesce di pensarlo come struttura. In quanto struttura, il suo peso, il suo processo costruttivo non rappresentano che un moltiplicarsi cioè un eccitarsi di quella partecipazione alla pietra come materia, che ciascuno di noi può avere.

La luce, materia prima che anatomizza e definisce tutte le altre materie è la condizione inevitabile nel processo culturale che determina la realtà di una materia la luce è il palcoscenico sul quale agiscono le materie di questo mondo e dal quale è determinata la storia intima delle materie e dei loro rapporti.

Così, materie e luce e colore non sono che un'unica avventura della esperienza umana, tre termini vivi insieme e palpitanti di un'antichissima vita che si è svolta e si svolge nella coscienza e nell'inconscio degli uomini a farne la storia.

In sostanza, quello che importa precisare, è che non esiste salto tra parte e parte di un'architettura: non esiste e non deve esistere, e il ponte tra una parte e un'altra parte, è la luce cioè il colore. Lo spazio, il vuoto, è in realtà un pieno fisico: la materialità di questo pieno è il colore e il colore è come un mare nel quale si bagnano tutte le cose di questo mondo.

Tutto quanto si è detto sopra può anche parere ovvio. Ma ormai dovrebbe essere chiaro che il problema comincia dove alla luce, cioè al colore, si dà valore concreto e non astratto: dove si colloca anche la luce e anche il colore nella storia umana, cioè la si determina con un processo culturale e storico e non con un processo scientifico.

In altre parole, la luce non è un'entità astratta ma è densa essa stessa di attributi ancestrali, di simboli; ha senso magico e religioso.

Fin tanto che spazio e luce e colore saranno intesi come entità ideali o definitive e supreme a sottolineare una trama strutturale a sua volta più o meno idealizzata, saremo sempre di fronte a un gioco plastico limitato e disumano: la classicità non si pre-costruisce come vorrebbe Mies van der Rohe, ma è la storia degli uomini a fare la classicità, come l'acqua del fiume torrisce le pietre.

Quello che resta da fare è costruire i nostri piccoli universi, che sono le nostre architetture, trasportando dentro ad esse la nostra storia completa che è fatta di cose certe ma anche di cose incerte, che è fatta di cose chiare ma anche di cose non chiare e così via. Questa nostra storia la dobbiamo ricevere trasferendola nelle nostre architetture fino a raggiungere il massimo dell'intensità: per questo a noi la luce e lo spazio cominciano a interessare là dove sono concreti ed espressivi, là dove cominciano a contenere e a trattenere, come le rocce contengono le conchiglie, tutti i possibili segni e tutte le possibili indicazioni della nostra esistenza.

Quando i primissimi uomini disegnarono sulle pareti delle grotte spagnole gli animali e le scene della caccia e della danza, certamente non era per descrivere le avventure di ogni giorno ma per dare senso sacro ad uno spazio del mondo; ad uno spazio nascosto e difeso in un mondo di spazi senza ordine e senza legge. Le figure non stavano ferme sulla roccia delle grotte e non si leggevano soltanto sulla roccia ma davano significato e concretezza precisa alla vita e ai gesti che si svolgevano nella grotta; e lo spazio era uno, e determinato dal colore, dai simboli, dai

segni, da una serie di atti e di reazioni fisiche e razionali e psichiche che legavano insieme spettatori e spettacolo. Allo stesso modo noi diciamo che è concreto lo spazio delle chiese di Ravenna, o della piazza di Pisa, del chiostro di Amalfi o di molte piazze italiane; per la carica di espressività che dalle strutture si propaga nei vuoti, per la densità del vuoto che è fatta soprattutto di unità e misura di luce e di colore, mezzi attivi a trasmettere e a trattenere personaggi e fantasmi della storia umana.

La pittura nell'architettura non è certamente un di più e non è certamente una « decorazione » come si dice oggi. Se lo spazio ha da essere concreto, la pittura è l'architettura e viceversa: teoricamente non si dovrebbe poter immaginare un'architettura i cui spazi non siano popolati dal « personaggio » della pittura come non si può immaginare architettura senza struttura. Il fatto è che in gran parte la pittura è ferma sulle posizioni ottocentesche del quadro da cavalletto; e questo non vale certo soltanto per i pittori figurativi ma soprattutto per quelli non figurativi. La maggior parte dei pittori fanno quadri da essere letti e non quadri da viverci dentro: voglio dire fanno quadri che stanno davanti allo spettatore e non quadri che gli girano intorno: la maggior parte dei pittori fanno quadri che sono racconti finiti in se stessi e non scrivono parole da usare nella vita quotidiana, frasi cui appoggiarsi in ogni momento, emblemi, segni che ci servano per scrivere le nostre lettere. Il problema è tutto qui: che ad un'architettura dove lo spazio sia reale e non astratto, occorre una pittura che non si fermi ai muri ma che entri nello spazio: che renda *sacro* lo spazio così come sacra diventa una pianura dove si eleva la più semplice delle sculture che è il dolmen. E quando si dice sacro si vuol soltanto dire che sia lo spazio dove si svolge il rito della vita; non altro, anche se questo poco è molto complicato; e anche se è molto complicato scrivere segni, stabilire emblemi, creare miti in una civiltà nella quale i segni e gli emblemi e i miti sono creati dalla televisione e dai giornali.

Ma ad ogni modo questo è il problema: rendere reale e concreto lo spazio; e uno spazio è reale quando gli uomini possono attribuirgli significati e quando in quello spazio gli uomini possono dare un significato a quello che fanno: e questo si avvera soltanto quando lo spazio è inteso come luce e come colore in una integrale unità con le strutture che lo determinano fisicamente.

Ettore Sottsass jr.

1.

**Recenti tendenze
dell'architettura civile in Italia**

L'architettura civile italiana a undici anni dalla fine della guerra è arrivata alla conclusione di una fase storica che è stata caratterizzata nel suo aspetto più generale dalla necessità prima di « ricostruire »: una necessità che ha posto gli architetti italiani improvvisamente di fronte ad un problema nuovo e colossale alla cui soluzione essi hanno contribuito con tutte le loro energie di entusiasmo e di fantasia rimasta a lungo mortificata.

Benchè di fronte ad un problema di tale vastità la maggioranza degli architetti si trovasse tecnicamente impreparata e anche se molte delle soluzioni tecniche adottate possono non sembrare del tutto sod-

disfacenti, si deve riconoscere che tale è stato lo slancio con il quale si è affrontato il problema nel desiderio di non mancare nell'impegno verso il Paese e verso la coscienza professionale, che il panorama generale, visto oggi dopo tante esperienze e dopo tanti tentativi e fatiche, appare vivo, denso di specifiche soluzioni positive, e di realizzazioni concrete, sì da rappresentare senz'altro un valido guadagno per l'architettura italiana.

Non è certo una novità dire che con la fine della guerra alla cultura italiana si sono aperte le vie della tradizione contemporanea internazionale, ma quello che si dice un po' più raramente è che con

La ricostruzione

la fine dalla guerra gli italiani in fondo hanno ritrovato se stessi: hanno ritrovato il loro *humour*, la loro vivacità, la loro capacità di innestare in un prodotto nuovo forme e tradizioni di qualsiasi origine, la abilità di manovrare nello spazio volumi, materie e colori.

Sì può dire che tutte le correnti straniere sono filtrate nella esperienza degli architetti italiani costretti ad agganciarsi in qualche maniera alla realtà di un mondo più vasto e più nuovo di quello nel quale avevano lavorato; ma è anche vero che il patrimonio straniero non è stato raccolto supinamente, ma rielaborato e assorbito a sua volta nel processo di ridimensionamento della tradizione italiana: processo che si era iniziato alcuni anni prima dello scoppio della guerra per opera di architetti come Pagano, Rudofsky, Lingeri, Terragni, Ponti.

Il risultato di questo lavoro di integrazione tra una cultura internazionale ed una nuova idea della tradizione italiana è senza dubbio anzitutto la fine della dimensione retorica e l'abbandono di una ricerca di classicità prefabbricata che avevano segnato gli ultimi anni di fascismo; la casa torna ad essere una casa per operai o per gente borghese che è conscia delle proprie possibilità e della propria posizione. Anche i materiali da costruzione tornano ad essere valorizzati e su questa strada si affina il gusto per le materie più varie, povere o ricche che siano, e per la loro composizione e per i loro accostamenti. Ed è sempre su questa strada di un rispetto per la materia come tale, piena e fisicamente concreta, che l'italiano continua ad amare la presenza del muro, elemento insostituibile per l'esistenza di qualsiasi realtà plastica posta nello spazio. Il muro per l'italiano è qualche cosa di più che un elemento costruttivo o strutturale: il muro è la concretezza dello spazio, perchè sul muro si ferma il sole e la pioggia, e perchè nel paesaggio i muri si pongono solidi e pesanti come le pietre e fanno sì che la casa partecipi dell'ambiente e l'ambiente della casa. Questo strettissimo rapporto tra la casa e l'ambiente, per il quale in Italia e del resto in tutto il Mediterraneo, non esiste spazio aperto che non sia cosparso di case, di strade, di muri, di campi lavorati, che non sia cioè misurato e controllato dall'uomo, rappresenta forse uno degli aspetti più determinanti che l'architettura moderna italiana ha assimilato dalla propria tradizione.

In questo senso non vi è dubbio che tra le realizzazioni più nostre proprio perchè maggiormente tese alla determinazione di spazi aperti controllati, siano alcuni quar-

tieri residenziali di costruzioni popolari come quelli dell'architetto Libera o come il progetto dell'architetto Samonà per Mestre. E questi due esempi non sono i soli che si potrebbero citare perchè numerosi tentativi in questo senso sono stati fatti dai giovani, al punto che si può senz'altro parlare dell'esistenza in Italia di una coscienza precisa impegnata a dare agli spazi aperti valori e significati di scala umana e senso plastico definito.

In sostanza, si tratti di spazi urbanistici o dello spazio della casa, l'italiano non smentisce ancora la sua partecipazione fisica più che intellettuale allo spazio; i colli, e i fiumi, il cielo e le pietre, i colori e le luci sono gli elementi primi presenti alla mente dell'architetto italiano, al di là dei limiti posti dalle dottrine e dai manifesti. Così come non sono nè dottrine nè manifesti, cioè non è una impostazione ideologica, quella che determina il concetto italiano di proporzione. Ancora una volta questo concetto, riallacciandosi alla validità del passato, parte dalla premessa che la proporzione in architettura significa equilibrare in maniera diretta e chiara i mezzi espressivi alla cosa da esprimere, e questo concetto generale permette una estrema libertà formale, come se l'architetto tutte le volte che affronta un nuovo problema si trovasse per la prima volta solo o quasi ad affrontare l'architettura.

In altre parole, al momento di progettare una costruzione, l'ambiente che la dovrà accogliere, i materiali che saranno più facilmente a disposizione, la sua natura, i suoi abitanti, in generale le suggestioni del nuovo problema indirizzano la fantasia dell'architetto molto di più di quanto non possa mai fare una qualsiasi teoria o concezione stilistica preconstituita. A questo modo particolare di far agire la fantasia sotto la pressione di situazioni reali e concrete, l'italiano non è soltanto abituato da un già troppo invocato istinto, ma vi è spinto dalla necessità di adeguarsi ad una particolare situazione economica che in un mondo moderno non prevede una produzione industriale su vasta scala. L'esame di questa situazione esula ovviamente dal tema di queste pagine, ma possiamo dire, per accenno, che una produzione industriale su vasta scala non può esistere fin che nel paese devono lavorare centinaia e centinaia di artigiani e di piccole industrie che a tutt'oggi rappresentano la grande base della produzione italiana.

A questo proposito è interessante far notare come anche per l'opera edile più colossale che si sia affrontata in Italia negli ultimi dieci anni, cioè il Piano Fanfani per le case per i lavoratori, impresa che ha visto l'impiego di miliardi di lire, non

si sia potuta neanche ventilare la possibilità di produrre in serie da un organismo centralizzato tutti quei manufatti che avrebbero potuto essere prodotti con materiali e misure prestabiliti con enorme risparmio di tempo e di denaro, e certamente con risultati qualitativamente migliori.

D'altra parte, come si è già detto, questo stato di cose ha favorito quella mobilità, quell'adattamento ambientale di cui si è parlato più sopra, che malgrado tutto rappresentano uno degli aspetti più interessanti e vitali della nostra architettura.

Il discorso che si è fatto finora, alla ricerca dei tempi che possono caratterizzare l'aspetto attuale dell'architettura italiana, vale naturalmente come discorso molto generale: in realtà, scendendo ad una analisi più vicina, esistono nel panorama dell'architettura civile italiana personalità precise, ed intorno ad esse correnti e atteggiamenti che si può dire toccano tutto l'arco della fraseologia architettonica contemporanea, dalle correnti più strettamente fisse al dogma nazionalistico come ormai si può chiamare un certo momento dell'architettura internazionale, fino a quella corrente che tende a fare dell'architettura un gesto da maturarsi in rapporto all'ambiente paesaggistico, urbanistico ed umano.

È certo che anche gli architetti più legati al razionalismo sia per ragioni intime di ideologia, sia perchè hanno lavorato in quel particolare clima (che in un certo momento della nostra storia ha anche avuto senso politico) oggi sentono la necessità di rinnovare e di sviluppare tutti gli schemi e tutte le leggi che erano il loro credo; perchè si è evoluto nel tempo il concetto base, cioè il concetto di società e poi quello di produttività, e poi in fondo anche quello di «internazionalismo».

Se in Italia il razionalismo ha avuto una ragione politica anche più forte che in tutti gli altri paesi, è anche vero che con la fine della guerra questa ragione politica è venuta meno; l'internazionale dell'architettura, che negli anni precedenti poteva sembrare ed era un simbolo di libertà e di umanità, dopo la guerra ci è apparsa nella sua luce più reale: un modo di fare architettura sulla base di una approssimativa utopia socialista incapace di assolvere ai problemi che la lunga guerra aveva suscitato negli uomini. Questi problemi li abbiamo incontrati nella loro cruda realtà all'atto della ricostruzione. E questi stessi problemi, in fondo, non toccano gli industriali edili i quali, preoccupati non di altro che della realtà economica della loro produzione, sono stati in fondo, purtroppo, i veri eredi dell'espe-

L'internazionale
dell'architettura
dopo la guerra

rienza razionalista. Migliaia di case sono state costruite sotto l'imperativo economico, ed usando tutti gli accorgimenti che cinquant'anni di architettura moderna avevano suggerito per rendere la casa meno costosa, più facilmente costruibile, e purtroppo più facilmente adattabile ad una società senza carattere e senza emozioni. Questo è il carattere dominante delle case che riempiono le città d'Italia, come del resto quelle di tutti i paesi d'Europa e d'America, a costituire la vera e desolata « internazionale » dell'architettura. Di questi esempi non si dovrebbe parlare se non fosse che gran parte dell'impopolarità verso l'architettura moderna è derivata da essi; se non fosse che proprio in quelle case senza nome si è venuta ad arenare, sfrondata di poesia e di umanità, una delle pagine più importanti del mondo moderno.

I temi e le forme della grammatica razionalista che avevano costituito, almeno esternamente, una rottura rispetto alla retorica borghese ottocentesca, avevano anche all'origine l'illusione di una possibile rottura concreta: gli architetti razionalisti sognavano in realtà una soluzione d'architettura che potesse incidere sulla società, che potesse forzare la società nella sua struttura per virtù della definizione stessa di architettura.

In realtà nulla è accaduto. Se la struttura della società si è mossa, lo si deve alle macchine, all'evolversi dell'economia, alle rivoluzioni, alle guerre; nella migliore delle ipotesi gli architetti hanno previsto l'attuarsi di evoluzioni economiche e sociali, ma certamente non le hanno suscitate. Questo significa in sostanza che l'architettura ha aderito alla lentissima trasformazione dell'uomo più che aderire alla veloce trasformazione delle strutture. E questo significa ancora che là dove l'architettura forza la mano e dove vive per virtù di pensieri e posizioni politiche o quasi, piuttosto che per virtù di una stretta aderenza alla concreta situazione umana, là qualche cosa finisce per cedere e per mancare. Così come qualche cosa è mancato all'utopia funzionalista fin quando essa è rimasta sul terreno economico. Su quel terreno è facilmente germogliata da un lato l'idea speculativa, valida sempre in qualunque angolo della terra, e dall'altro la presunzione politica: l'uomo che deve vivere, ora dietro ora, la sua giornata, è rimasto in mezzo, abbandonato.

A riportarlo nella sua casa e a ridare alla casa una nuova proporzione hanno cominciato gli scandinavi e il maestro è stato come tutti sanno Alvar Aalto: ma è abbastanza interessante vedere come in Italia, nel dopoguerra e con sempre maggiore coscienza in questi ultimi anni, la ne-

Influenza degli
scandinavi
in Italia



1-2. Arch. I. C. Daneri, L. Grossi-Bianchi, G. Zappa. Unità residenziale « Villa Bernabò Brea » - Genova. Soluzione di un quartiere integralmente attrezzato con i servizi collettivi: negozi, scuole, centri di assistenza sociale, medica, culturale e sportiva. I movimenti degli spazi interni sono generati da un terreno collinoso e continuati dalla mobilità delle facciate. Malgrado l'imponenza della realizzazione, la prefabbricazione (o meglio la fabbricazione a piè d'opera) si è limitata ad alcuni particolari (parapetti in cemento della casa a sinistra fot. 2).

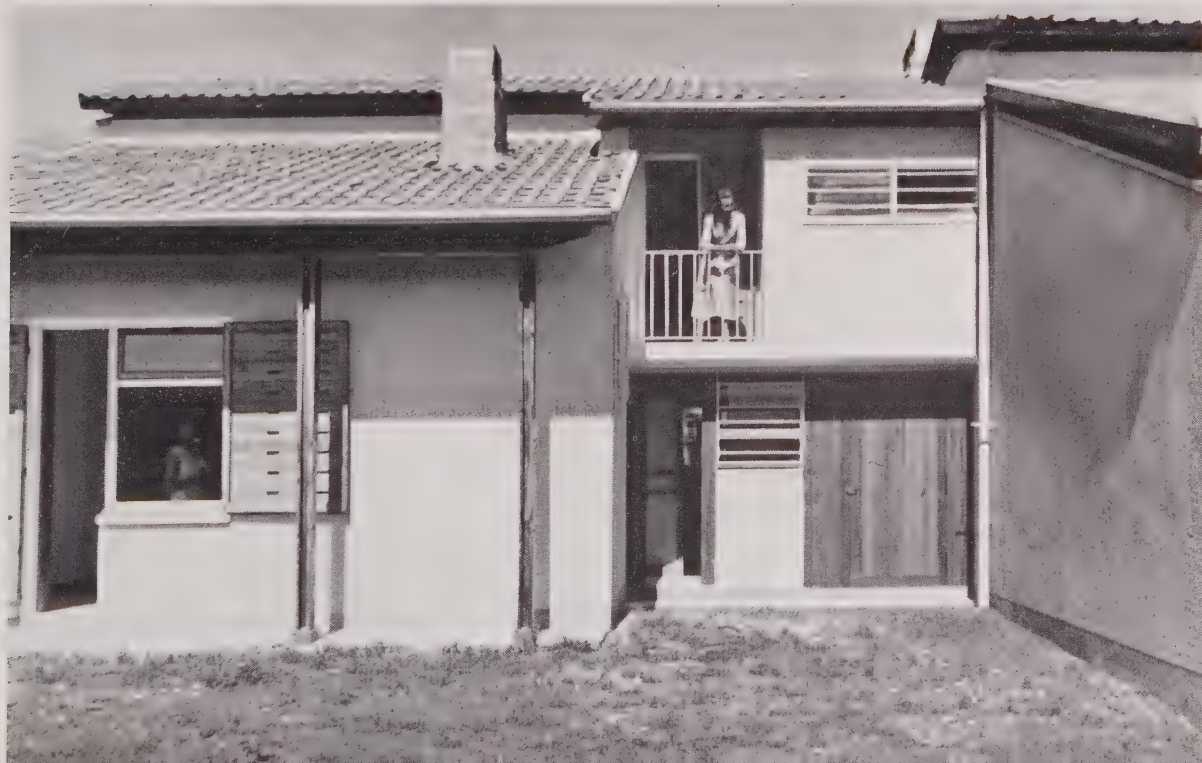


1



5. Arch. Ezio Sgretti. Casa d'abitazione per dirigenti d'industria a Ferrara. Casa di impostazione tipicamente italiana nelle dimensioni strutturali, con inserimento di una grafica moderna creata particolarmente dai serramenti.

6. Augusto Romano. Casa I.N.A. a Varallo Sesia. Le case hanno alloggi su due piani ed è particolarmente interessante il dimensionamento nel rapporto tra edificio e uomo, e la rottura continua dei volumi.



6



9

9. L. Figini, G. Pollini, G. Ponti, P. Bottoni, P. A. Chessa, M. Morini, G. Gho, G. Reggio, A. Rosselli, M. Tedeschi, M. Tevarotto, T. Varisco, C. Villa. Quartiere Harrar a Milano. L'ambiente urbanistico di questo quartiere è così diverso dal precedente che addirittura si può parlare di un diverso ordine architettonico. E' evidente una particolare ispirazione moderna di tendenza nordica nei confini della quale la fantasia dell'architetto italiano trova più difficile esprimersi.



10

10. Quartiere Harrar a Milano. Da questo scorcio maggiormente panoramico si nota come in un paesaggio senza risorse naturali, sia inserito un paesaggio di architetture destinate a definire l'ambiente per chi vi abita.

cessità di proporzionare l'architettura alla più intima e circoscritta misura umana e familiare, abbia sollecitato i migliori architetti, i giovani e i meno giovani.

Senza dubbio anche se uno dei modi della natura italiana è la possibilità permanente di dimensionare con freschezza anche se certe volte con una certa esuberanza, il rapporto tra il tema e il suo svolgimento, è certo che la contingenza della ricostruzione promossa dall'INA Casa e da attuarsi su tutto il territorio fin nei più piccoli paesi delle montagne e delle coste, ha significato per gli architetti italiani l'occasione di incontrarsi con la loro gente e di doverne penetrare i modi di vita, le esigenze e le tradizioni. Insieme alla gente gli architetti hanno incontrato i paesaggi, i materiali e le dimensioni, e non hanno potuto sottrarsi alla suggestione del vastissimo e così vario patrimonio di forme architettoniche e urbanistiche che nei secoli, e sollecitate da una mobilissima storia, si sono sviluppate nel paese.

La necessità di non corrompere l'esistenza di questo vastissimo patrimonio, di non distruggere l'unità del paesaggio così come si era raggiunta nel tempo, è stata immediatamente sentita dei migliori architetti, e del resto riconosciuta dallo stesso comitato dell'INA Casa, così come è stata sentita la necessità di non costringere la gente per la quale si costruivano le nuove case a uscire troppo bruscamente da quell'abituale rapporto tra modo di vita e spazio cui era abituata.

Sono queste senza dubbio le premesse urgenti e inevitabili che hanno condotto alla revisione dell'idea di casa popolare e poi anche di architettura civile in senso più largo. La casa popolare finisce finalmente di essere soltanto un problema di numero di vani da costruire per diventare « architettura » e danzi un modo particolare di architettura, un modo intimo, misurato, immediato, piegato a riconoscere i gesti e la presenza più normale dell'uomo. E questo particolare atteggiamento della nuova architettura non si ferma alla casa, ma proprio perchè investe direttamente tutto l'arco della vita e delle attività, pretende di raggiungere lo spazio che circonda la casa fino al quartiere e poi al villaggio. Pretende di raggiungere lo spazio aperto con lo stesso spirito di riferimento alla misura dell'ambiente tradizionale al quale la gente italiana è abituata; un ambiente raccolto e mosso, costruito per sovrapposizioni e adattamenti imprevisi, e dove i particolari architettonici diventano personaggi insostituibili e familiari della storia quotidiana.

Architetti come Libera, Vaccaro, Samonà, Daneri, Ponti, Quaroni, Ridolfi, Piccinato e molti altri hanno chiaramente confer-

mato di essere coscienti dei termini del problema e hanno saputo dare senso nuovo e coerente al rapporto stretto che esiste tra la casa e lo spazio urbanistico; inteso quest'ultimo come diretto proseguimento e completamento dello spazio abitato. In conclusione, nel fare un esame anche breve della più recente architettura italiana come si è fatto su queste pagine, l'aspetto più positivo ed evidente è lo sforzo palese per dare forma e realtà ad una nuova idea dell'architettura civile; in questa nuova idea casa e quartiere rappresentano una unità indivisibile, non soltanto sotto l'aspetto sociale ma anche sotto l'aspetto strettamente architettonico, perchè è chiaro come soltanto l'unità di ambiente, una unità concreta di forme chiuse e aperte, può trasformare lo « spazio urbanistico » in uno « spazio abitato », unica condizione perchè il quartiere diventi anche una realtà sociale.

L'occasione di fare una architettura partendo da larghi presupposti ambientali è stata data come già si è detto ripetutamente dalla necessità della ricostruzione e in modo particolare da quel complesso di iniziative che i tecnici delle statistiche chiamano « edilizia sovvenzionata ». Queste iniziative toccano ovviamente in modo particolare il problema della casa popolare, e proprio perchè si svolgono nell'ambiente di enti statali hanno potuto godere di quei privilegi, specialmente in tema di previsione urbanistica, dei quali certamente non ha potuto godere l'iniziativa privata. Quest'ultima è costretta, come sempre, in attesa di una legislazione urbanistica e di piani regolatori, a inserirsi supinamente nel tessuto caotico e irragionevole delle nostre città. La soluzione di questo stato di cose, malgrado gli sforzi metodici dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, appare piuttosto lontana; e non soltanto per ragioni puramente politiche, ma anche se può parere un luogo comune, per una specie d'innata impossibilità italiana a programmare, a vedere le cose con larghe previsioni, quindi ad avere quella che si chiama una coscienza urbanistica, espressa in termini moderni. Fin che questa coscienza urbanistica non si sarà formata, cioè in sostanza fin che non si sarà trovato un certo equilibrio tra necessità culturali intese nel senso più vasto e la nuova struttura economica, la architettura civile ad iniziativa privata vivrà sempre una mezza vita: sarà sempre costretta a giuocare la sua carta o come « pezzo d'architettura » o più o meno come vile prodotto di mercato. E se non si vuole parlare di prodotti di mercato, non resta altro che parlare dei pezzi d'architettura, con un discorso che rischia facilmente di finire in un'analisi estetizzante. Perchè in

Un'architettura
"ambientale"



11

11. M. Nizzoli e G. M. Oliveri, architetti. Casa a diciotto alloggi per dipendenti della Olivetti a Ivrea, 1955.

realtà il tema della casa civile, novantanove volte su cento, si esaurisce nella proporzione di una facciata e raramente nella proporzione di due; si esaurisce in un gioco bidimensionale di trovate più o meno aderenti al vocabolario tradizionale moderno, con una ben rara possibilità di incidere nel tessuto interno dell'appartamento: tessuto che è più che cristallizzato ormai, sia dal mercato, sia dalla impossibilità di movimento generale, cioè di movimento urbanistico.

I casi dove si è potuto o saputo attuare una certa rottura di schemi correnti, si possono contare sulle dita di una mano: ma questo non toglie che nei migliori « pezzi » degli ultimi anni esista una tendenza continua a uscire dall'idea vagamente monumentale della facciata per fare della casa, isolata in un ambiente amorfo e innaturale un personaggio amico, per lo meno un monumento casalingo e familiare, ancora una volta vicino alla intima misura borghese.

E se non è possibile muovere la casa dall'interno, o meglio ancora se ciò non è possibile fin che non si è mossa l'idea generale di città e di raggruppamento umano, le linee sulle quali si attua questa tendenza a ridimensionare la casa cittadina, sono le linee di un certo gusto piegato al particolare. Par che si voglia distrarre l'attenzione dalla massa petri-

ficata e nemica dell'edificio, per concentrarla su forme e spazi « da toccare », prossimi e commisurati alle forme e alle dimensioni dell'uso quotidiano. I serramenti, i balconi, gli incastri dei materiali e la loro natura, le rotture cromatiche e tutto il bagaglio di accorgimenti a disposizione dell'architetto, sono usati con cura, per rompere, fin dove è possibile, l'astrazione di un tipo di edificio la cui natura è ibrida; per ricostruire, su quella astrazione brani concreti di forme possibili e percepibili con facilità. Storicamente parlando non è troppo sbagliato dire che a parte l'origine nordica dell'impostazione, in generale, anche nella casa civile ad iniziativa privata, cioè nella casa di città, si è riversato il bagaglio di esperienze e di considerazioni e di emozioni che i migliori architetti italiani hanno avuto dall'impegno della ricostruzione popolare, cioè da quel contatto diretto e attivo con la tradizione così poco retorica, così poco astratta e invece così concreta, delle nostre costruzioni nelle campagne e sulle montagne. Un contatto che nei casi migliori ovviamente non si è risolto nella ripetizione di elementi stilistici, ma si è attuato nell'individuare un particolare modo, un particolare congegno che lega serenamente l'architettura all'uomo in un unico, scorrevole discorso.

Franco Bettonica e Gianfranco Frattini

12. Arch. Renato Venturi. Case I.N.A. ad Alberobello.

13. Rosanna Bucchi: case I.N.A. a Capri. Le due fotografie mostrano attuate in luoghi diversi l'aspirazione ad un massimo di unità fra l'ambiente architettonico tradizionale e quello nuovo. Questi sono naturalmente due casi limite che si muovono in bilico fra la piacevolezza folcloristica ed una reale validità ambientale ed architettonica.





16



14. A. Carminati, M. Comolli, C. De Carli. Nucleo di case per vacanze in Sardegna. Il problema qui risolto è stato quello di riunire in unità un gruppo di case per vacanze, ottenendo dall'insieme un'architettura serrata e difesa dalla vastità dell'orizzonte.

15. Arch. Daniele Calabi. Casa unifamiliare a Padova. Anche se l'impostazione di questa villa sottostà ad una certa influenza straniera, l'accostamento dei materiali ed il disegno, sembrano continuare il tono aristocratico delle ville venete.

16. Julio Lafuente, Gactano Rebecchini. Casa d'abitazione a Roma. Con molta semplicità di mezzi si è ottenuta una soluzione originale per il movimento continuo delle luci e delle ombre così che più del volume della casa, vale il continuo succedersi di zone particolari sulla facciata.

2.

Peter Blake

The vanishing american
house

89

1. The Starkey House, by Marcel Breuer (1954). (Photograph by Warren Reynolds).



The vanishing american house

Peter Blake

More than one million houses have been constructed in the United States almost every year since the end of World War II. By purely physical standards, most of them have been exceedingly well built, exceedingly well equipped, exceedingly comfortable. By any architectural standards, the vast majority of them has ranged from bad to terrible. By sociological standards, most of these houses have raised more problems — and more serious problems — than they have solved. But apart from questions of quality, however defined, these millions of new houses have demonstrated both the advantages and the drawbacks of massproduction and mass-consumption in a free enterprise society.

With a very few exceptions, these houses have been built by private capital — sometimes for individual owners, more often for a large, amorphous home buying public. The builders, in the latter case, have been manufacturers of a product designed, first, for rapid and economical construction, and, secondly, for quick sale. Many of these builders came into the homebuilding industry from some other field of manufacturing: one of the best builders in America today used to bottle and sell milk until a very few years ago; others were in the clothing business; still others came into homebuilding from the shipping or automobile industries. All of these men — the successful ones, at least — are entrepreneurs whose product happens to be called « house », but might, just as easily, be called « button » or « icebox. » The only difference is that the product « house » is harder to make (because it has so many different parts) and harder to sell (because it is so expensive). But the basic attitude of the manufacturer remains substantially the same.

Every year a few houses are built in America for specific families, for a specific site, and designed by a specific architect. These houses are the research laboratory of American homebuilding: in them, new building techniques, new types of equipment, new ways of living are being tested every day by families who can afford to finance such tests and serve as guinea pigs. A growing percentage of these custom-built houses has turned out to be important architecture; some have become famous for having achieved a major aesthetic advance at the right time. In fact, many of these advances were possible only in the field of house architecture

because here the equation was much simpler than in all other building: all that was needed was a good architect (of which America has many today, thanks, in part, to the arrival of a large number of teachers of architecture in the '30s); an adventurous client; and a relatively small amount of money to foot the bills. The products of such equations have steadily grown in number and in quality; so that, as of today, America can boast at least two equally important fields of homebuilding: the « quality field » of architecture, and the « quantity field » of housing.

The degree to which these two fields are able to interact, complement and strengthen each other is a critical problem in the building of an American civilization. The problem has not been solved to date; in a free-enterprise democracy it cannot be solved by fiat. How will it ever be solved?

The « quantity field » of American homebuilding is one of the three biggest industries in the United States. Yet it differs from automobile production, movie production or basic materials production in one essential respect: its manufacturers are many (rather than few) — and the output of each is small. Even the biggest builder in the country produces only 1 or 2 % of the total houses built each year in the United States. He is a dwarf compared with General Motors, whose production is more than 50 % of all automobiles sold.

What does this mean? It means two things, primarily: first, it means that the house-maker is too small to engage in any effective research. And, secondly, it means that he is too small to shape his public's taste through expensive educational or advertising campaigns. And so he desperately *follows* what he *thinks* is his public's taste — instead of leading it boldly as do some big manufacturers in other fields.

Because this small house-maker has no funds for research, he cannot afford any real architectural services. And even if and when he can, those services are limited to finding better ways of packaging last year's model to make it sell faster in this year's market.

And because this small house-maker has no funds for advertising or other forms of consumer-education, he is forced, in a competitive society, to build his product « house » to satisfy the lowest common denominator of his potential buying public. Why, then, are there good reasons to hope for a renaissance in American domestic architecture?

There is good reason for hope because of two factors that are beginning to shape

the American house more decisively each year: first, there is the existence of an abundance of good young architects. And, second, there is the inevitable development of new house-production methods to meet rapidly growing needs during the immediate future.

Most young architects in America, whether they like it or not, start out by

of them are modular, most have a regular, repetitive structural system, and most are based upon an aesthetic whose every detail was developed by men who believed in the inevitability of an industrialized architecture. We all know the earmarks of this style: the repetitive pattern of wall panels, of posts and beams, of windows and doors, is the *sine qua non*



2-3. Case Study House, by Craig Ellwood. (Photographs by Marvin Rand).

designing a single house — for themselves, their parents, or for some courageous friends. These houses are, of course, built painstakingly by hand — specifically, by the hands of carpenters and masons often unfamiliar with the new design idiom. Yet, in most cases, these individual, one-at-a-time houses, are designed with an eye on potential mass-production: most

of all modern domestic architecture, including even the antiregimentarian style of Wright. These patterns, with their implication of mass-production and industrialization, are often achieved at great expense and with considerable difficulty. Yet, they form a discipline which modern American architects are extremely hesitant to abandon — a discipline without

which they might well be lost. (Le Corbusier's new freedom of style has baffled and often repelled these young architects. It is, of course, very hard to copy.) Still, regardless of whether or not this stylistic discipline makes practical sense at the moment, the fetish continues. It produces, each day, a more clear-cut set of standards: the 4' module is virtually the accepted tool of the homebuilding industry; the standardized kitchen, all in one package, is now a mass-production item; the standardized bath is just around the corner; prefabricated storage walls to serve as flexible room dividers have been on the market for 10 years. All these items were first pioneered by architects building simple houses for individual clients — and using the opportunity to further the cause of mass-production of parts of houses and of assemblies of costly equipment.

This process of voluntary free-lance research, informal, uncoordinated but enormously enthusiastic, is continuing without letup. Light steel and aluminum, plastics, paper-structures, fiber glass structures, etc., etc., are all being experimented with — not by big builders and not by big manufacturers, but by a dedicated group of small-practice architects building little houses for their aunts and uncles, friends and neighbors. And every year, the big builders and the big manufacturers pick and choose from this great wealth of uncoordinated effort.

This process is not particularly rewarding for the architects themselves, although they are finding it easier each year to build good houses inexpensively from stock parts listed in many manufacturers' catalogs. It is, however, a rewarding process for the consumers of houses — for it the process continues at the present rate, it may soon be quite difficult for a builder to put up a really bad house, however hard he may try.

This brings us to our second reason for hope: in all likelihood, the need for new houses in America will increase to around 2 million a year by 1965. If this estimate holds up, then there will not be enough masons, carpenters, plumbers or electricians in America in 1965 to meet the demand. There will not be enough materials to meet the demand either. Nor will there be enough *land* (in the right places), or, for that matter, enough money.

There will not be enough of any of these services and commodities, that is, *unless* the American homebuilding industry starts going into house-manufacture in earnest: unless it industrializes its methods, conserves its materials and uses the available land intelligently. This fact

is well known to economists in homebuilding today. And it is sensed by architects who, therefore, feel that the average builder's preoccupation with salesmanship, with packaging and with consumer-surveys is uninteresting and beside the point.

Still, even in a future time of great housing-demand and short housing-supply, the consumer of housing, in a free society, will have certain rights of choice. Just exactly what does the American consumer of houses want? There are probably 100,000 builders in the United States who believe they know exactly what he wants (they change their minds each year). There is also a handful of professional observers of this consumer — like the present writer — who will readily admit that they have not the slightest idea of what this consumer wants and that, moreover, the average consumer does not have the slightest idea either. The only thing we do know is that the average American consumer of practically anything is highly susceptible to a number of compelling influences. So the question we should ask is not what he wants, but in what manner his desires for the product « house » are being shaped today.

The most important factors affecting today's house consumer in America are these:

First, he no longer looks upon the house as a symbol of security or permanence. Before World War II, the average American family moved less than twice within a span of 25 years, or one generation. Since World War II, the rate of changing your place of residence in America has risen to nearly five times in a single generation — and the rate is increasing. Moreover, the financing policies of the Government have made owning a house undistinguishable from renting one: it takes the « owner » up to 30 years to pay off his mortgage, by which time most of the new houses will probably have been replaced.

Second, today's American housewife (who is most influential in choosing the house in which her family will settle down, however briefly), tends to be a well-educated person living in a newly servantless society that is not quite ready yet for well-educated women. She is determined to live in a house that will, above all, be efficient. By this she means, specifically, that she wants a house that requires little upkeep inside or out, that works well for her children, that leaves her plenty of time for leisure. She has no intention of taking the place of the vanishing housemaid or cook.

Third, today's American manufacturer of anything is operating in an economy

of abundance. He can continue to operate only if he subscribes to, and promotes, the principle of constant change and rapid obsolescence. His tools for promoting this are the innumerable « consumer magazines » that go about the business, week after week, of telling their readers why they need a new and better car, a new and better refrigerator, a new and better TV set, a new and better waistline, a new and better face, and a new and better house. If this manufacturer can not keep it up, he will have to go out of business. He will, therefore, keep it up by all the means at his command — and some of these means are powerful almost beyond belief.

Fourth, and most importantly, there has been a noticeable rise in the level of popular taste in America. More and more often, the better-designed product (everything being equal) outsells the poorly designed product. TV sets, clothes, toys, even some cars are getting to be better looking each year. The process is slow, but a comparison of, say, the mail-order house catalogs of 1947 with those of 1957 shows an astonishing advance.

These, then, are the reasons for hope in American domestic architecture. Yet, do they really point toward a better, more beautiful American community in the future?

93

Unfortunately they do not — at least not all the way. For a good community is much more than the sum of its component houses, however well designed. So long as houses are sold as products picked from a shelf in a builder's store, the basic problem of American domestic architecture will not be solved.

If you analyze that basic problem, it consists of three major parts, all of them interdependent:

Part one has to do with the question of outdoor space. We all know that outdoor spaces — the voids between buildings — are among the most difficult architectural problems of this or any other time. The problem of outdoor space, and the relationship of outdoor spaces to one another, has not been faced at all under the present house-selling system and may never be solved since it is one of those relatively abstract propositions to which most human beings respond only subconsciously, and most builders respond not at all. Part two has to do with the problem of community composition. In a suburb of small houses, all pretty much alike, major social problems of unforeseen magnitude are beginning to arise. For example: most of the people living in such a suburb will be young couples, of more or less the same level of income, with more or less the



4. The Boissounas House, by Philip Johnson (1956). *Photograph by Ezra Stoller.*

same number of children. There will be no older couples, no wealthier people, no poorer people. The community is a social ghetto, harboring only one stratum of our society.

This may not seem a problem in some countries where such stratification has existed for centuries. In an economic and political democracy the problem is extremely serious. For if this is to become the future pattern of American life, then our theoretically classless society may be on its way out before it has really gone very far on its way in; and our system of local democracy — a sense of responsibility for local administration — may have been dealt an equally serious blow. Part three of the basic problem of the American house is a logical outgrowth of the two considerations mentioned above: if our new communities do not provide coherent spatial relationships, and if they do not provide coherent social relationships either, could it be, perhaps, that the individual American house — as a commercial product, or as a work of art — should cease to exist altogether?

The current shortage of land certainly suggests something along these lines. Before very long it will cease to be possible to build communities of individual houses. They take up too much space, and they destroy space while taking it up. A way will have to be found to create

mixed communities designed to emancipate the newly-educated American woman from domestic drudgery; communities designed to evoke some degree of loyalty (and, hence, political responsibility) from their inhabitants.

Mies said recently that European architecture was governed by the discipline of tradition, but that American architecture was governed by the discipline of economics. This does not mean that good economics will, automatically, produce good architecture. It does mean that good economics will be the acid test of good community planning in our free enterprise society — and that good community planning is the first step toward the creation of meaningful spaces and masses in the landscape.

In coming to grips with the problem of good, overall community design, I believe we will, before long, be forced to give up the individual house altogether — except in those few cases where a wealthy client may still be able to afford the luxury of the obsolete. For there is no question in my mind at all: the house in America *is* becoming obsolete; and we may soon build museums to display the few remaining examples of the art, or set up reservations on which an occasional, charming, individual American house may be inspected by tourists and their children, on Sundays, between the hours of 10 and 4...

Peter Blake

Tradizione e attualità nel disegno

Incomincerò da una esperienza personale che spero possa contenere già impliciti alcuni argomenti che svilupperò in questo scritto.

Alcuni anni or sono, ho avuto la ventura di tenere un corso all'Università di Tucuman, una città nel nord dell'Argentina ai piedi delle Ande, dove un gruppo di valorosi architetti aveva cercato di inserire con molta spregiudicatezza una Scuola di Architettura che, per le condizioni ambientali in cui si trovava, è stato il laboratorio umano più sconcertante che io abbia mai visto nei miei numerosi pellegrinaggi: molti studenti, reclutati tra gli abitanti di quella regione, non avevano mai avuto l'esperienza diretta con un'opera d'arte tridimensionale (non percepibile a sufficienza dalle riproduzioni): non avevano mai visto una scultura di un qualche valore, non un'architettura e ignoravano, perfino, come pura informazione, gran parte degli avvenimenti della storia dell'architettura; non sapevano quasi nulla

di Michelangelo o delle cattedrali gotiche o di qualsiasi altra epoca del passato, eppure della architettura moderna — particolarmente di Le Corbusier — avevano raccolto tante notizie da poter vincere, se ci fosse stata, qualche difficile gara di *telequiz*: erano individui senza infanzia, diventati improvvisamente adulti. Ma erano degli adulti senza maturità. Non avevano tradizione ed era estremamente arduo discutere con essi di valori, giacchè non erano abbastanza profondi da poter cogliere la radice di un oggetto, considerandolo in sè e per sè, nè abbastanza vasti da poter esprimere un giudizio comparativo tra l'oggetto esaminato ed altri oggetti.

I più dotati sentivano istintivamente la propria insufficienza culturale e cercavano con ansia di integrare le lacune rinforzando, con gli studi, le capacità intellettive atte a rendere più agili, traverso la conoscenza, l'intuizione e la riflessione critica: a un certo punto si manifestava in essi il senso di una forza centrifuga che, non potendo essere sviluppata in un viaggio reale (dove avrebbero potuto controllare le intuizioni ed allargare i termini della conoscenza nell'esperienza diretta) deviava verso pericolose evasioni che, a seconda della costituzione psicologica di ciascun individuo, provocava il complesso d'inferiorità, il pessimismo o — ed era il caso più frequente — il sentimento del superuomo, altrettanto letterario quanto evanescente.

Il pericolo era che questi studenti, generalizzando le poche nozioni che avevano, fossero incapaci di uscire da ragionamenti di carattere tipologico con i quali finivano con l'identificare, nominalisticamente, l'aspetto formale e puramente tecnico di un dato problema con le molteplici soluzioni che avrebbe avuto se lo avessero saputo interpretare profondamente e liberamente esprimere.

Il fenomeno opposto ho potuto osservare alla Association School of Architecture di Londra, dove pure ho avuto la fortuna d'insegnare. Qui, il leadership della scolaresca era costituito da persone eccezionalmente colte ed intelligenti (specialmente nelle discipline storiche e morali) ma non altrettanto dotate di capacità creative: i problemi venivano affrontati per lo più dal punto di vista del contenuto con continuo senso critico di acuta insoddisfazione contro ogni idea acquisita, ma senza potersi coagulare nelle forme, e cioè nella concreta espressione dell'arte che è la condizione imprescindibile di un designer affinché egli espliciti il compito che gli è proprio. Gli esempi che ho descritto, rappresentano due estremi per dimostrare che la cultura primitiva, la quale subisca il fascino della novità senza intenderne il significato più riposto e una cultura raffinata, e in ogni caso più valida, che si manifesti solo come pura critica dei contenuti morali senza saper tradurre il pensiero nella realtà di oggetti tangibili, sono entrambe insufficienti a cogliere la pienezza del fenomeno artistico nel suo concreto processo storico che stabilisce un continuo rapporto tra i problemi della forma e quelli del contenuto.

Potrei dire che anche al di là del settore pedagogico — nel più vasto campo dell'attività produttiva — la scuola di Tucuman da un lato e la A.A. di Londra dall'altro potrebbero rappresentare simbolicamente i limiti — beninteso i limiti estremi — oltre i quali tende a sconfinare la cultura delle arti applicate (e, per arte applicata, intendo dal cucchiaino alla città). Ma ogni

medaglia ha il suo rovescio sicché se il difetto degli uni è la mancanza di una tradizione, quello dei secondi è nell'interpretazione della realtà dovuta ad un parziale aspetto dell'esperienza (la quale per gli inglesi, da Ruskin ai giovani d'oggi, ha più spesso posto l'accento sulla essenza morale dei fatti figurativi piuttosto che sulla loro concreta espressione plastica); la qualità dei primi può essere una certa verginità e una maggior libertà dai pregiudizi che i secoli hanno insinuato nella cultura e nel costume; la quantità dei secondi è una maggiore consapevolezza e una ricchezza interiore la quale, se può pesare talvolta e servire da remora agli slanci, è tuttavia una garanzia di fondamenta più solide e più sperimentate quando dati dalla coscienza riescono finalmente a fondersi con quelli dell'attività creativa.

Si potrebbe dire che il carattere dei paesi americani tende al limite di quello degli studenti di Tucuman, mentre nei paesi europei taluno rischia di tendere al limite degli studenti della A.A. londinese; ma è sempre alquanto arbitrario generalizzare poichè si debbono considerare le sensibili sfumature tra un paese e l'altro. Anzi, si può dire che il momento attuale dell'architettura è caratterizzato particolarmente dalla conquista di una coscienza sempre più precisa di quelle sfumature e cioè dei dati peculiari a ciascuna cultura nazionale.

Il passo che si sta compiendo in questo senso è perfettamente logico nello sviluppo delle premesse teoriche del movimento moderno; infatti il funzionalismo più che uno stile nel senso di gusto coerente per la definizione di un aspetto formale — è essenzialmente un metodo per stabilire rapporti sempre più sottili tra la necessità e l'estetica (la bellezza è la massima estrinsecazione della necessità). Perciò, in un primo tempo, il funzionalismo si è sforzato di ristabilire soprattutto il significato pratico e tecnico della composizione architettonica in modo che questa rispecchiasse onestamente le necessità elementari, comuni a tutti gli uomini, ma poi, approfondendo i contenuti, è andato estendendo la nozione di necessità, conquistando, oltre i confini dei bisogni pratici, anche quelli d'ordine psicologico; da una fase di uguaglianza fra gli uomini si è sviluppato in una seconda istanza (e cioè senza rinnegare le conquiste già fatte in sede razionale) quel processo di distinzione fra individuo e individuo che si era già iniziato con l'Art Nouveau etc. Ma mentre l'Art Nouveau sviluppava il tema della libertà delle forme e, ad eccezione di Van de Velde, ben pochi tentavano in quell'epoca di darle un significato interiore, il secondo momento del funzionalismo, e cioè l'attuale momento, rivolge l'attenzione ai contenuti e dal loro approfondimento ricava la varietà delle forme più adatte ad interpretarli e ad esaltarli.

Si cerca di dare ad ogni uomo gli oggetti che gli convengono di più e fra gli oggetti, la casa, che è il più importante di tutti, tende a qualificarsi dalla condizione di « casa per tutti » a quella della « casa per ciascuno ». Nei moti dialettici e contraddittori della storia, se in un primo tempo avviene che, pur con l'intento di affrontare il problema della quantità ci si limitò a realizzare poche opere selezionate, subentrò un secondo momento in cui si cercò di affrontare con più energia il problema di quantificare gli esempi qualificati che avevano dato al movimento moderno la prova delle sue profonde possibilità.

Da un movimento che « malgré soi » era stato di élite, ecco svilupparsi una operazione culturale che ripropone i problemi alla loro radice, laddove è più nutritiva la linfa dai quali attingono la loro vitalità.

Avvicinandosi ai dati suggeriti dalle diverse circostanze, il design diventa sempre meno generico per interpretare i valori essenziali della personalità degli ambienti fisici e culturali nei quali questa opera si determina; mentre si tiene conto dei caratteri psicologici degli individui, così si inserisce la singola opera nelle preesistenze ambientali.

L'ideologia astratta di un umanitarismo generico si riflette in un'arte ideale che, se può concretarsi in alcuni schemi più o meno armonici, non può mai tradurre gli aspetti reali dell'esistenza, i quali sono tanto mutevoli e molteplici, quanto sono indefinibili a priori per i diversi casi che si manifestano storicamente.

Le radici di un individuo sono parte essenziale della sua personalità così che diventa sempre più necessario che il design, nel porsi al servizio della società, la consideri non solo nella sua presenza nello spazio, ma nella sua storica continuità temporale. In altre parole bisogna saper cogliere il carattere oltre la tangibile presenza, le preesistenze culturali alle quali si collega e che determinano una sola realtà (all'incrocio dei parametri del tempo e dello spazio). Gli individui e le cose, soggetti e oggetti dell'attività artistica si possono considerare alla luce di un medesimo processo critico, sicchè la nozione che noi abbiamo oggi degli uni e degli altri, oltre a puntualizzarsi meglio per quel che sono in sè e per sè, stabilisce un più sottile ordine di rapporti sia tra gli individui che tra gli oggetti e fra questi e quelli.

Per i designers tradizionalisti prima del movimento moderno, il problema dell'inserimento delle proprie opere nelle preesistenze ambientali era quello dell'imitazione stilistica con la quale si illudevano di continuare la tradizione, senza accorgersi che si trattava solo di un formalismo svuotato da ogni contenuto energetico; per i primi designers del movimento moderno l'impulso di ribellione a quello stato di cose si doveva necessariamente trasformare in aspra polemica contro il passato, al punto che l'inserimento era un atto di violenza contro le preesistenze e nei casi migliori si risolveva come contrasto armonico fra diversi aspetti della bellezza, ciascuno automaticamente valido; noi, oggi, proprio continuando le premesse dei nostri precursori del movimento moderno, che per le diverse condizioni in cui agirono non poterono ancora sviluppare, consideriamo il problema delle preesistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta più che un'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Il significato moderno della nozione di tradizione confina con la nozione di storicità; e, cioè, inteso come il continuo fluire della esperienza di una generazione nelle esperienze delle generazioni successive entro l'ambito di una particolare cultura.

Tradizione è per noi il ceppo comune di opinioni, di sentimenti e di fatti dal quale un determinato gruppo sociale deriva e dove ogni individuo riconduce il proprio pensiero e la propria azione: tradizione è una particolare scelta della storia.

Naturalmente questa nozione, appunto perchè non è la formulazione di una astratta teoria, ma è desunta dall'osservazione prammatica dei fatti, acquistata significati concretamente in una determinata contingenza e per una circoscritta realtà spaziale. Si capisce che tale impostazione ci pone di fronte a una responsabilità tanto più grave, quanto più alti siano i valori già insiti nei luoghi dove dobbiamo inserirci con le nostre opere: se è particolarmente difficile costruire laddove le preesistenze ambientali sono cariche delle testimonianze di una cultura antica, ma tuttora operante, non meno arduo è il compito di chi si accinge ad operare nell'ambito di paesaggi particolarmente significativi; ma è bene ricordare che, come non esistono la nullità o il vuoto assoluti nell'ordine dei fenomeni naturali (se non come caso teorico che esula dalla normale considerazione pratica), così non esiste una rottura nella complessa fenomenologia della storia e in quella dei simboli che essa ha prodotto nelle tre dimensioni; perciò i monumenti e i paesaggi eccezionali debbono essere considerati solo come emergenze nella visione temporale e spaziale della realtà che non presenta preesistenze ambientali potrà, dunque, essere più o meno sentito a seconda delle circostanze, ma una volta posto — come noi lo poniamo — all'esame della nostra coscienza, diventa una delle implicazioni essenziali dell'interpretazione artistica, in ogni momento e in ogni luogo. E' logico che in Italia il problema dell'inserimento delle attività contemporanee nel tessuto storico sia sentito con particolare sensibilità e susciti polemiche: bisogna pensare che, il nostro, è uno dei paesi dove la bellezza raggiunge una delle massime punte come densità, intensità e varietà, sia per le straordinarie condizioni naturali che per l'apporto degli uomini lungo uno sviluppo storico particolarmente drammatico. La grande questione è di trovare un equilibrio tra coloro i quali rischiano di trasformare il paese in un museo, imbalzamando la natura e i monumenti, e gli altri, i quali — per un errore opposto — vorrebbero far « tabula rasa » d'ogni cosa affinché sia favorita — con incredibile semplificazione delle reali difficoltà — l'azione immediata. Secondo me, bisogna porsi contro gli uni e gli altri perchè entrambi partono, forse inavvertitamente, da superficiali scissioni dell'esperienza, perchè credono che vi sia una rottura tra il passato e il presente oppure un'insanabile antinomia tra le necessità pratiche della nostra epoca e i valori della cultura, mentre si tratta di stabilire l'unità tra la cultura e la vita in un ciclo fecondo, dove si debbono creare continuamente nuove sintesi armoniche fra le contraddizioni dialettiche.

E si capisce che mentre affermo gli imprescindibili diritti della vita contro qualsiasi conservatorismo, voglio anche ribadire che questi diritti non si esplicano pienamente se non sono intesi come valorizzazione integrale di tutto il patrimonio che abbiamo a disposizione: esso è costituito dalle ricchezze già accumulate e dall'incremento di quelle ricchezze, che noi stessi dobbiamo creare con i nostri prodotti, affinché la società di cui siamo gli interpreti, possa unirsi degnamente al coro dell'umanità intera.

L'attenuante dei conservatori potrebbe essere trovata nel riconoscere il loro amore sincero per le bellezze acquisite e che essi temono di veder guastate da nuovi interventi, ma per lo più essi sono persone sterili, incapaci d'ogni

gesto costruttivo; coloro che sentono l'urgenza dell'azione in maniera alquanto sbrigativa (e da questi escludo ovviamente gli speculatori volgari) possono trovare qualche giustificazione maggiore se si ammette che i loro impulsi denotano, in ogni caso, una qualche vitalità. Però a ben pensarci, gli uni e gli altri sono dei formalisti che ragionano generalizzando per schemi e guardano alla pura apparenza delle cose fissandole in canoni immutabili: e non è meno grave, in fin dei conti, credere che le manifestazioni della nostra epoca stonino con le preesistenze ambientali, quanto credere — all'opposto — che l'arte moderna venga sacrificata, quando deve tener conto delle preesistenze stesse: gli estremi si toccano perchè sono il frutto di una mentalità egualmente astratta.

Premesso che la storia non è mai stata definibile in un sistema statico e che si è sempre risolta in una successione di mutazioni le quali hanno trasformato via via un presente in un altro presente, è logico concludere che, non solo non si deve contrastare il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il naturale insediamento nello spazio.

Col trarre il massimo di energia da tutto ciò che ci circonda, favoriremo il processo creativo delle nostre opere, le quali, oltre a non condizionare negativamente l'esistente, lo potenzieranno costruendo un ponte fra il passato e il futuro: il futuro dipende in parte da noi, come noi dipendiamo in parte dal passato: tradizione è questo perpetuo fluire ed essere moderni è sentire coscientemente di partecipare, come elemento attivo a questo processo.

Chi non sente in questo modo non è un artista « moderno » pienamente responsabile, ma potrebbe essere definito semplicemente con la qualifica di « contemporaneo » il che significa che appartiene alla nostra epoca soltanto senso cronologico ma senza averne colto ed espresso i contenuti più profondi.

Per non essere frainteso, debbo aggiungere che i maestri del Movimento Moderno, essendo grandissimi artisti, hanno raggiunto implicitamente il valore della tradizione perchè si erano messi polemicamente solo contro gli aspetti accademici di essa, ma le generazioni venute poi hanno sentito con più esplicita consapevolezza il concetto della continuità, sia perchè riconoscono questi padri (di cui stanno svolgendo direttamente la problematica inesplorata) sia perchè cercano di conoscere meglio la genealogia dalla quale i padri stessi discendono nel lungo, tortuoso e drammatico processo della storia: noi sappiamo che le nostre affermazioni non sono il risultato di una negazione contro le affermazioni precedenti, ma che anzi acquistano tanto maggior forza, quanto più si corroborano con i numerosi valori positivi, insiti nella tradizione e che possono ancora venire trasformati in energia attuale.

Benchè sia nell'ordine logico, è curioso notare — e qui ritorno al mio esempio degli studenti fatto in principio — come certi aspetti più vistosi e apparentemente più « moderni » del design (specie nel campo architettonico) si manifestano in quei paesi dove, mentre si sviluppa una grande attività economica, le condizioni culturali sono meno evolute (o solo di dominio di piccole élites) mentre il superamento di certi clichés e il pericolo conse-

guente di smarrimenti e perfino di cadute reazionarie si constata nei paesi più colti e, spesso, socialmente più evoluti.

In questi ultimi, la ricerca di un linguaggio comunicabile e nel quale la comunità stessa senta di potersi immedesimare, si fa sempre più ansiosa. Appunto in questi paesi, dove si stanno approfondendo i contenuti peculiari alle specifiche culture, la fisionomia del design si va caratterizzando poichè si è giustamente persuasi come l'esigenza di un linguaggio comunicativo non possa essere risolta da un idioma cosmopolita; questa specie di Esperanto (che in realtà non ha mai avuto successo se non come postulazione teorica) non è più considerato quale una lontana meta utopistica verso cui tendere, perchè — per le sue stesse origini intellettualistiche, giustificate da un determinato clima storico — avrebbe potuto, tutto al più, essere imposto d'autorità, ma non potrebbe essere utile per esprimere — come cerchiamo oggi — i sentimenti genuini dei diversi gruppi culturali, formantisi in diversissime condizioni d'ambiente.

Gli smarrimenti e le cadute reazionarie alle quali ho accennato sopra, sono dovute ad una falsa critica per rispetto del cosmopolitismo, o comunque sono una errata conseguenza del principio, in sè assai coerente, di approfondire le esperienze delle specifiche culture: non parlerò di coloro — ma sono per fortuna assai pochi — che hanno riesumato gli stili tradizionali, (confondendo la lettera con lo spirito della tradizione), né di coloro che credono che la personalizzazione di un design si risolva nella stramberia immotivata.

Questi sono tutti fuori dalla linea dell'evoluzione.

E' naturale, invece, che l'attenzione del designers e dei critici si sia rivolta con più acutezza allo studio delle espressioni artistiche popolari (folklore) cercando di approfondirne la comprensione e scoprendo valori inediti, altamente significativi per stabilire i rapporti tra contenuto e forma in quelle manifestazioni che i popoli si sono tramandate spontaneamente o per lo meno, senza la consapevolezza della cultura accreditata nelle classi dominanti.

Coloro che hanno guardato senza complessi a queste esperienze ne hanno potuto attingere insegnamenti assai utili per penetrare i contenuti con maggior vibrazione umana ed esprimere forme più aderenti alla realtà.

Ma anche qui la confusione tra causa ed effetto ha sortito ogni tanto dei prodotti che non tengono alcun conto della situazione economica e del costume contemporanei, dando luogo a un altro aspetto del formalismo, aggravato moralmente dalle insidie demagogiche di marca populista.

Ho voluto segnalare questi equivoci per ricordare come sia difficile di far intendere in senso progressista e nel senso di sviluppo delle premesse teoriche del Movimento Moderno, il concetto di tradizione (individuale e collettiva) al quale si appellano molti esponenti consapevoli del design contemporaneo.

Ma un tentativo di tale portata culturale non può ambire alle proprie mete senza generare equivoci, malintesi e crisi negli spiriti meno esercitati alle profondità.

Come sempre, il valore di un movimento culturale ed artistico non viene invalidato dalle opere marginali dei mediocri il cui esempio serve solo

per indicare la direzione degli eventuali errori o le questioni più difficili da essere risolte.

Ciò che invece si pone come interrogativo al centro stesso della problematica fra tradizione e modernità in cui ci occupiamo, è indubbiamente quello che sorge dal dover comporre le forze contrastanti della qualificazione e della standardizzazione; questo problema deriva — conseguentemente — a un grado ancora più complesso di quello che si doveva affrontare finora — dall'aver proposto di esaminare la relazione fra tradizione e modernità: perchè è ovvio che più si specificano i termini cultura più si complicano i problemi collettivi insiti nella società moderna.

La nostra concezione del design come metodo esclude qualsiasi formulazione aprioristica delle soluzioni, perchè si basa su una indagine e un controllo di carattere pragmatico.

Perciò è proprio perfezionando la nostra metodologia ed esaminando i dati caso per caso con più rigore, che noi scopriremo i mezzi adatti ad esprimere le forme: l'universalità del metodo garantisce la conquista di un obiettivo comune, cioè di una comune concezione del design, perciò la forma che verrà determinata sarà tanto più adatta alle singole circostanze quanto più il modo di cogliere la loro specifica qualità ne avrà sviscerato l'essenza tipica e inconfondibile.

Naturalmente questo non esclude il ripetersi in forme standardizzate di oggetti o di elementi atti alla composizione di un oggetto più complesso, ogni volta che se ne presenti l'occasione.

La forza della cultura (la consapevolezza della tradizione) influisce solo nel design del modello di un oggetto o nella composizione di diversi elementi standard; a parte i limiti posti dal consumatore, la ripetizione è un atto tecnico che non implica la responsabilità culturale del designer; il problema culturale si ripropone al designer quando un determinato oggetto deve essere posto a sua volta in relazione con altri oggetti e cioè con un ambiente.

Dal cucchiaio, alla casa, alla città, il grado di varietà del design dipende dalla complessità dei termini di ciascuna composizione: nel design di un cucchiaio si tende praticamente all'archetipo, perchè, tra un cucchiaio e l'altro — data l'elementarità della funzione pratica e degli elementi che la determinano — la varietà è essenzialmente una questione di gusto, dove il problema della tradizione ha più che altro un significato psicologico.

Per il design di una casa o di una città, si può tendere all'archetipo nella concezione degli elementi che compongono l'insieme, ma la loro combinazione deve restare aperta a tutte le possibilità; sarebbe una follia pensare all'archetipo di un simile insieme: è ovvio che la complessità della funzione pratica corrisponde alla complessità dei contenuti sicchè la varietà deve soddisfare la mutevole sintesi dei termini di libertà e di eguaglianza che caratterizzano una società nel suo storico divenire.

Così, il rapporto tra qualità e quantità, pur rendendosi più complesso, trova il suo equilibrio se riusciamo a far penetrare nel design il senso che la modernità non solo non contraddice alla tradizione, ma è l'istanza più evoluta della tradizione: e avremo fatto un passo avanti nel dare qualità alla quantità.

*Ernesto N. Rogers **

Giulia Veronesi

Una struttura di P. L. Nervi a Parigi

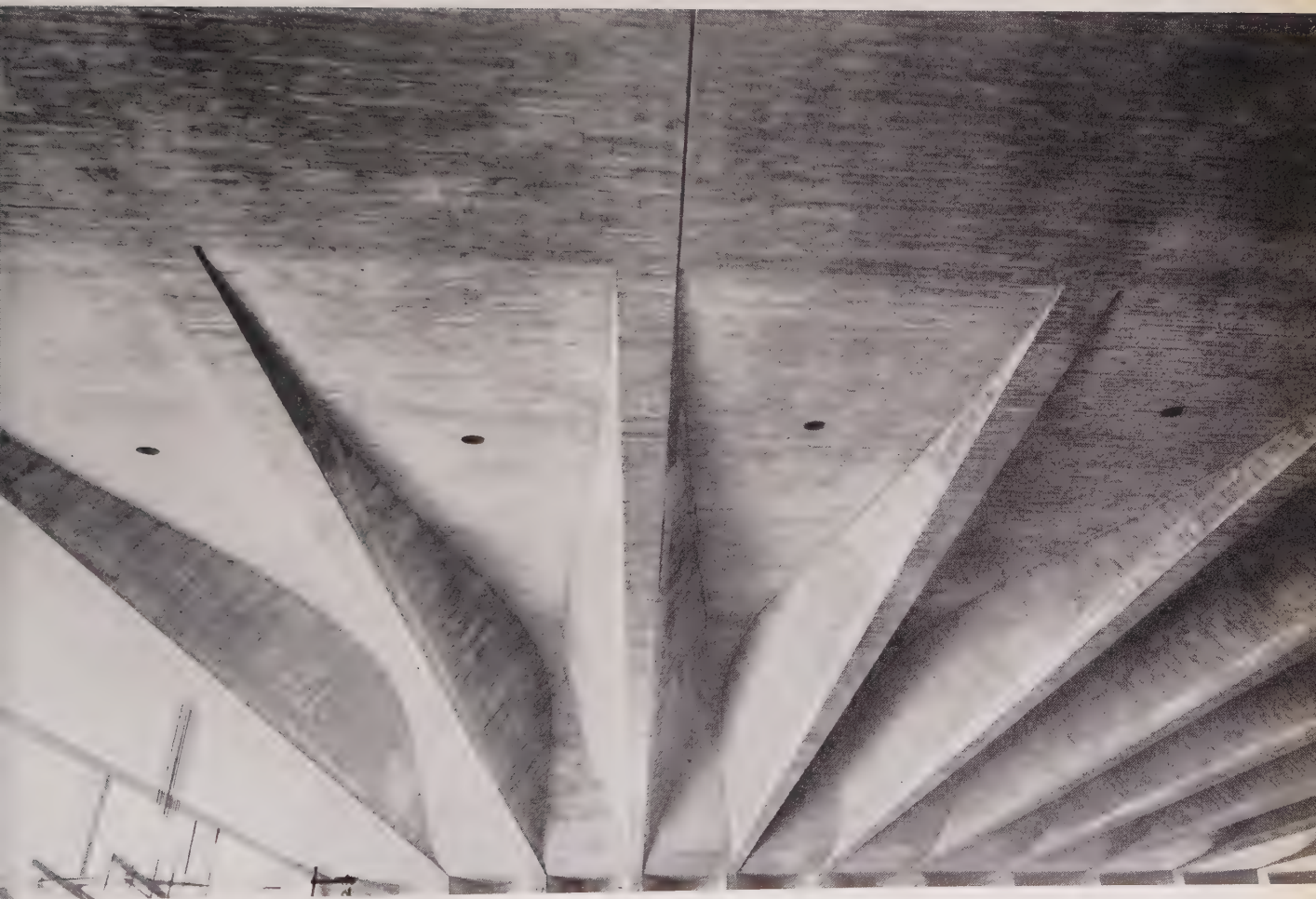
1. Parigi, il palazzo delle Conferenze, all'Unesco, opera di Pier Luigi Nervi, durante la costruzione. A sinistra, particolare del palazzo della Segreteria, opera di Marcel Breuer e Bernard Zehruss. Nel centro, il passaggio coperto.



« Non siamo ancora abituati a pensare staticamente *per forma* », scrive Pier Luigi Nervi. « *La resistenza per forma*, pure essendo la più efficiente fra tutte e una delle più diffuse in natura, non è entrata nel complesso di quelle inconsapevoli intuizioni statiche dal quale derivano gli schemi e le realizzazioni strutturali... (Bisogna) sviluppare questa sensibilità statica... Dal punto di vista statico-architettonico, le più promettenti prospettive delle strutture cementizie sono offerte dai sistemi a superfici resistenti, nei quali, cioè, la capacità statica è diretta conseguenza di curvature o di corrugamenti dati ad una superficie, il cui spessore resta sempre molto piccolo rispetto alle dimensioni del complesso. L'efficienza di tali strutture è frutto più della forma e di una diffusa attitudine resistente, che non di concentramenti di azioni agenti e di sezioni resistenti lungo singoli elementi... E' difficile dare una definizione di questi particolari sistemi *resistenti per forma*, per quanto natura e manufatti di uso comune ce ne offrano quotidianamente numerose applicazioni. Calici di fiori, foglie lanceolate, canne, gusci di uova e di insetti, conchiglie, ventagli, paralumi, carrozzerie di automobili, vasi di vetro e perfino oggetti di vestiario, quali i cappelli femminili, sono altrettanti esempi di resistenza per forma, ed è molto importante che un nuovo mez-

zo costruttivo ci permetta, per la prima volta, di estendere queste strutture a grandi e grandissime dimensioni... Gli effetti di questa caratteristica delle strutture cementizie armate vanno molto più in là del semplice fatto tecnico... (ad essa) dobbiamo in buona parte il ritorno verso una verità architettonica che era andata via via perdendosi... (Bisogna) disporre le nervature di un solaio secondo le isostatiche dei momenti principali esistenti nell'interno di un sistema sollecitato da forze. Tali linee sono qualcosa di assoluto, dipendente esclusivamente dal giuoco di forze in atto. Il meraviglioso è che, limitando il nostro compito a quello di modesti interpreti di realtà fisiche, veniamo a scoprire armonie di forme, imprevedute e quanto mai espressive... ».

Forma identica a struttura, verità architettonica oltre il fatto tecnico, libertà formale; e le immense strutture di cemento — « pietre fuse » — create guardando ai calici dei fiori e ai gusci degli insetti, e la sensibilità e l'intuizione, e la meraviglia: il poeta che di continuo vi si riferisce è un ingegnere, uno dei più sapienti « calcolatori » dell'attuale scienza del costruire, Pier Luigi Nervi. Di lui qui si illustra l'opera più recente, il Palazzo delle Conferenze annesso al Palazzo dell'UNESCO in costruzione a Parigi. L'edificio sorge isolato a sud dell'area lasciata libera da un



2. La copertura all'interno della grande sala delle Conferenze. (Fotografia di Lucien Hervé).

lato del Palazzo della Segreteria, che la definisce, entro un'ampia curva, come una nuova piazza; alla Segreteria esso è direttamente raccordato mediante un vasto passaggio coperto adibito a sala dei passi perduti. Quest'opera inattesa, senza stravaganze e però singolarissima, ad onta di qualche risoluzione particolare non convincente è una delle più interessanti, esteticamente e tecnicamente, dell'architettura recentissima. Pier Luigi Nervi vi compie un'esperienza affatto nuova nella lunga serie delle sue esperienze precedenti, ammirabili « prove » del cemento armato come del « più bel sistema costruttivo che l'umanità abbia saputo trovare fino ad oggi ».

Anche questa, come le altre di Nervi, è anzitutto un'esperienza di ordine formale; pertanto si dà anche come prova estrema dell'asserzione di Argan, essere « la coscienza del necessario confluire dell'architettura moderna, il punto di partenza della ricerca tecnica di Nervi »: se il problema estetico generale dell'architettura moderna sia in primo luogo rifiuto del concetto idealistico dello « stile » e suo superamento nell'invenzione di una forma identica alla struttura. Cioè nella « verità architettonica ». Una simile forma, una simile architettura indipendente e persino indifferente a programmi, polemiche, preoccupazioni « storiche », è tuttavia pienamente e puntualmente storica senza equivoco possibile, in armonia con le opere che di quei programmi sono coscienti attuazioni e, di quelle polemiche, vittoriosi argomenti: non tanto per virtù propria alla tecnica prodigiosa di questo costruttore, quanto alla viva seppur discreta « partecipazione », alla spontanea « presenza » dell'artista — per virtù, dunque, dell'uomo — a un momento della cultura e del gusto di cui quella forma inevitabilmente reca testimonianza.

Questa strana e affascinante opera allude, pur nelle sue dimensioni limitate, alle proporzioni e alla fermezza, insieme, di un antico tempio egiziano e di una diga dei nostri giorni, nella chiusa imponenza della sua muraglia e nella potente cadenza ritmica della sua scanalatura; e l'inedito della sua concezione è tale sia rispetto alle contemporanee architetture che vanno sorgendo nel mondo (basta solamente raffrontarla al grandissimo palazzo della Segreteria dell'UNESCO, di cui è intesa essere una specie di « dépendance », e che è firmato anche da uno dei creatori della più polemica e viva architettura del secolo, Marcel Breuer), sia rispetto a tutte quelle sinora costruite dal Nervi stesso, fra le quali si inserisce rivoluzionaria e impreveduta, in un curioso rapporto: negandole, si direbbe, in ciò che ne costituiva, oltre il fatto meramente tecnico, la co-

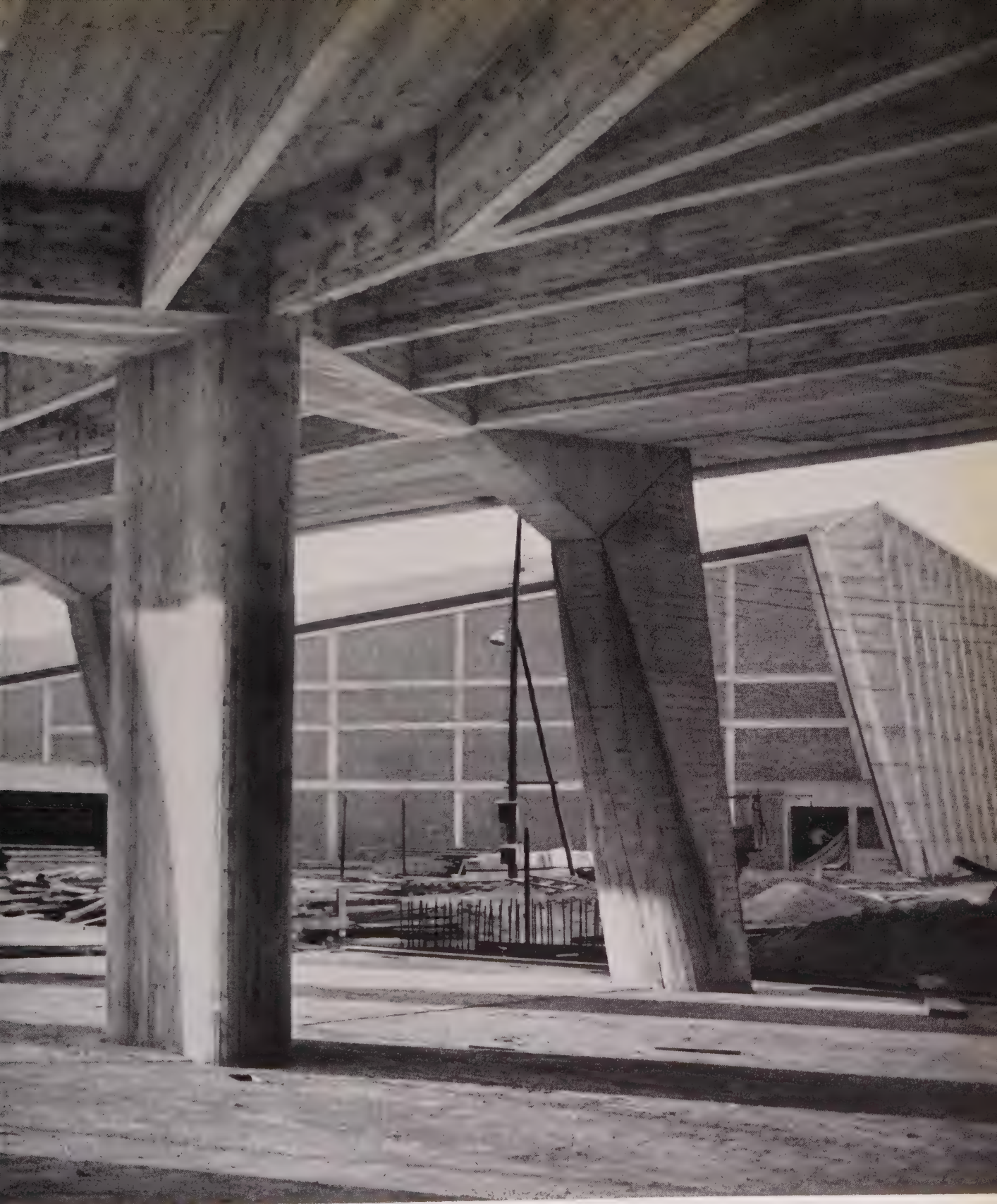
mune risoluzione lirica. Chi ricorda i capannoni-aviorimessa costruiti dal Nervi vent'anni fa, librati nel vento con leggerezza di paradossali libellule sulla piana dei campi d'atterraggio, sostenuti appena — e parevano piuttosto trattenuti, « frenati », osserva Argan, — da sottili e radi pilastri; e le sconfinite tettoie a botte, e le coperture a cupola d'immenso diametro, che nei progetti e nelle realizzazioni le hanno seguite, per stazioni e stadi, per officine e fiere, sino all'ardita vela triangolare per il « Centre National des Industries et des Techniques » del 1955, e in cui sempre si ritrovavano, caratterizzate nella loro massima tensione, superfici in curva: gonfi emisferi o gonfie gallerie ma leggiere, traforati e trasparenti piani tesi a modellare un immenso « vuoto » interno, a creare spazi a immagine del centro — ed è immagine barocca, ma qui misurata nella razionale geometria dell'esatto e persino del simmetrico —; chi ripensa al cemento armato di Nervi come alla perfetta illustrazione e alla riprova incontestabile, assieme a quelle di Maillart, di Fressinet, delle preveggenti affermazioni di Anatole di Baudot, che ne aveva intuite tutte le possibilità di elasticità e di flessione preconizzandone l'utilizzazione come strumento di libertà formale nel campo edilizio, — stupirà di un'opera, come questa, in cui Nervi giunge alla medesima « dimostrazione » e però la oltrepassa invertendo il concetto medesimo dei risultati di forma considerati estremi ed esemplari: riproponendosi perciò l'intero problema. Egli annulla le passate esperienze intese come momenti successivi del progressivo perfezionamento di un'esperienza unica, in realtà, e compiuta perseguendo una sola fantasia: forse l'immagine di un'ala immensa e leggera trattenuta alla terra, nell'istante in cui l'interna sua forza la spinge allo stacco, al volo. Nervi ha invece concepito ora un involucro chiuso, uno spazio d'ombra pietrosa, un peso sulla terra: un volume non più gonfio al sommo, ma, al contrario, schiacciato al centro (anzi: in lieve asimmetria, fuor dal centro), e rotto nella sua tensione. Però ne conserva anche come suggestione, lo slancio e la spinta inversa, nel montare della copertura, con tenue moto d'onda, verso i due spigoli estremi del quadrilatero che ne definisce la pianta, e nello sfrecciare a raggiera, sulla copertura del salone-teatro, delle costole affusolate, raccordate ai costoloni delle pareti verticali che vi scandiscono un ritmo pesante, all'esterno, con la barbaricità d'accento di antichi contrafforti pieni. Il principio della resistenza per forma ottenuta mediante superfici corrugate, variamente applicato dal Nervi (con l'uso di casseri di cemento invece che di legno, da lui stesso idea-



3. Uno dei pilastri (a sezione variabile secondo una rigata) che sostengono la copertura del palazzo. (Fot. L. Hervé).



4. Pilastri di sostegno.





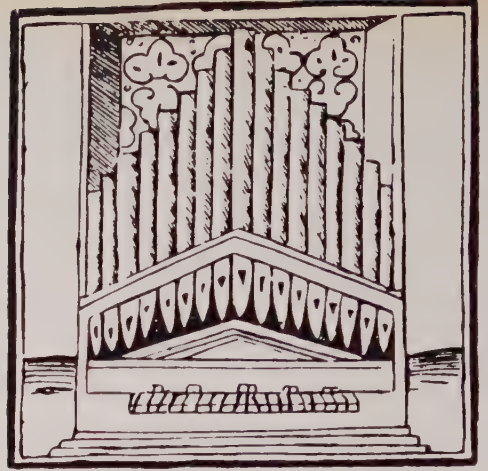
5. Particolare della struttura esterna. (Fot. Lucien Hervé).



6. Il fianco verso Avenue de Ségur. (Fot. L. Hervé).

7. Un altro dettaglio della struttura. Come in altri edifici di Nervi, il cemento armato diviene un materiale « mosso » e « leggero », in un'ardita concezione spaziale. (Fot. L. Hervé).





Quantum potui niti, ut obscuras res perscriberem à dis-
linde pronuntiarent, conandi. Sed hæc non est faci-
listro, neq; omnibus expedita ad intelligendu præter
eos, qui in his generibus habent exercitationi. Qd
si qui parum in allegerint c'scriptis cuiusdam re cogno-
scant, profecto inuenient, curiose & subtiliter omnia
ordinata.

Qua ratione rheda uel naui uecti peractum iter
demonstratur. Caput. XIII.



Hæc iter abet nunc dignitas scripta ad
torem non ignotum, sed summa solertia à
maioribus traditam, qua in uia rheda se-
dentes, uel mari nauigantes scire possumus quot mi-
lia numero iunctis constitimus, hoc autem sic. Roma

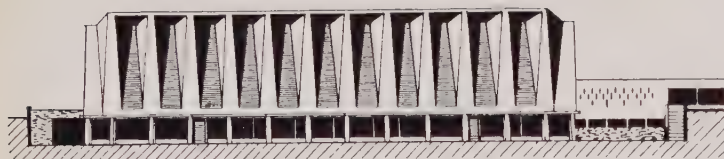
H

8. Vitruvio, una pagina del « De architettura ». Fi-
renze, edizione del Giunta, 1513. 9. Nervi, fronte del
palazzo di Parigi verso la piazza. 10. Nervi, un'altra
veduta della copertura dall'interno della grande sala.

9







11



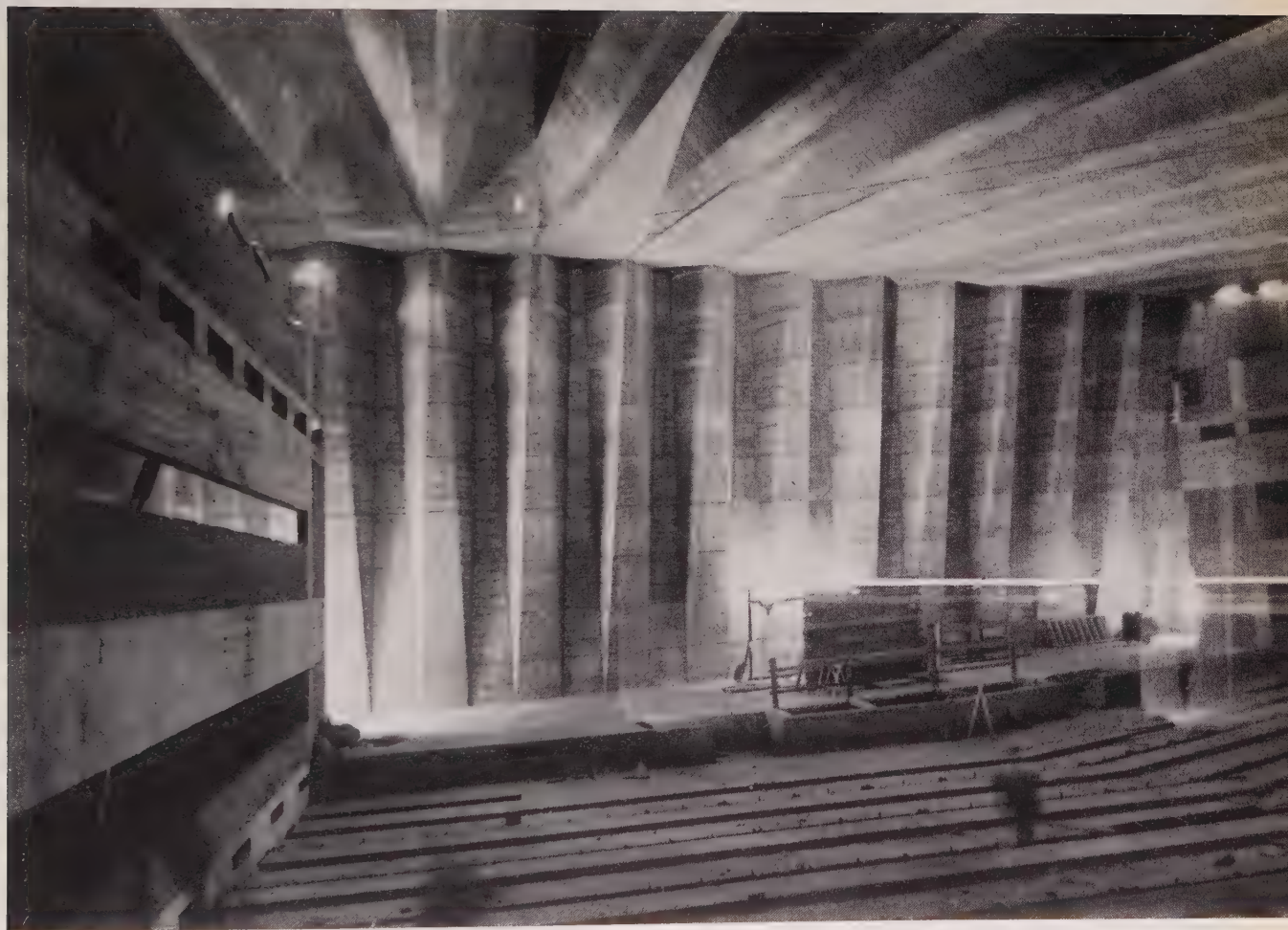
12

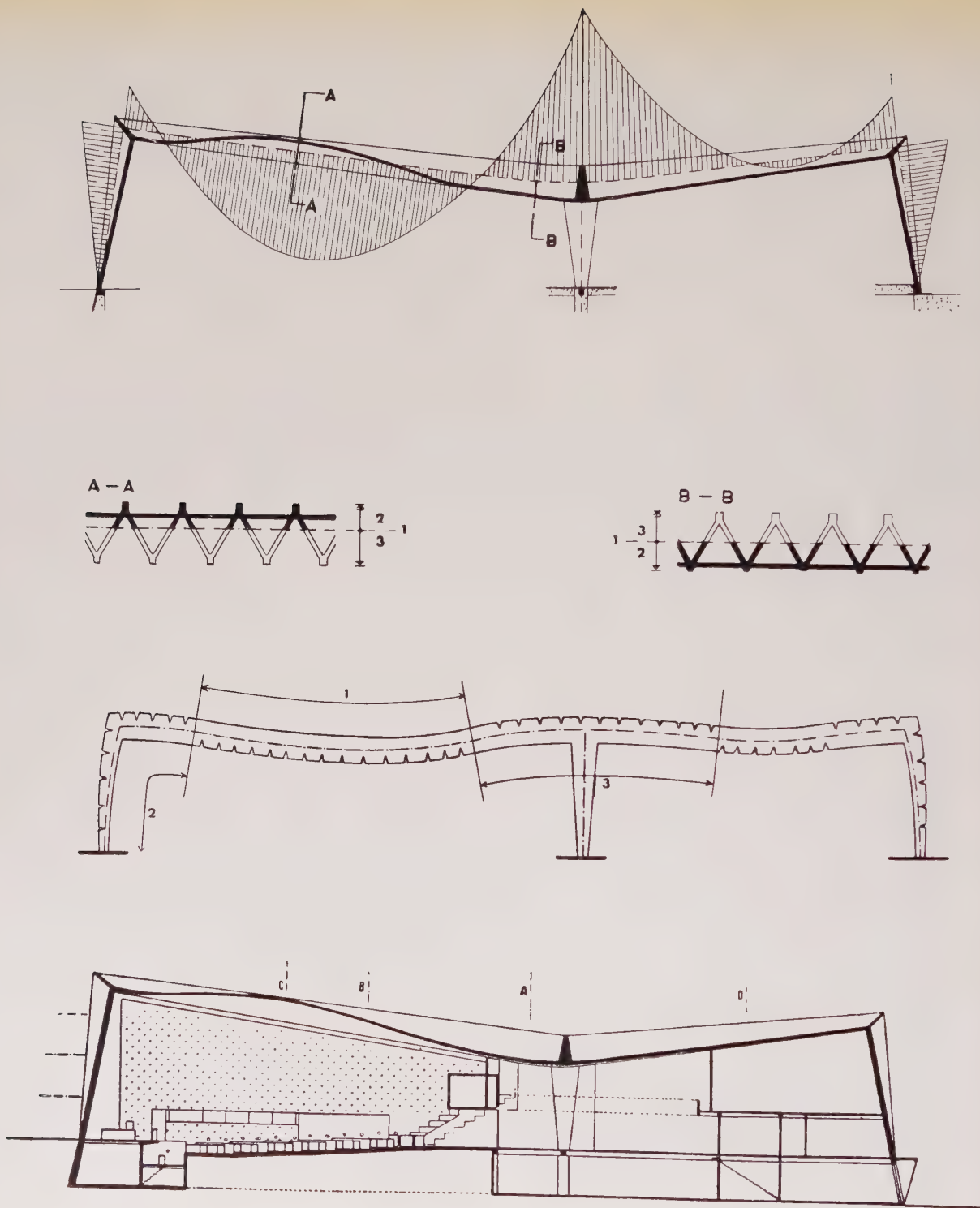
11-12. Disegno della facciata e spaccato della sala delle conferenze.

ti) in molte « coperture » riducibili tuttavia ad un solo schema, ad una sola idea architettonica fondamentale, in quest'opera diversa e unica è appunto importante come prova della sua libertà anche di fronte ai suoi stessi principî, alle sue proprie scoperte, cui mai è sottoposta o condizionata la prima « visione ». Scoperte per le quali egli può parlare del cemento armato come di un sistema costruttivo che « ha in sè qualche cosa di magico ».

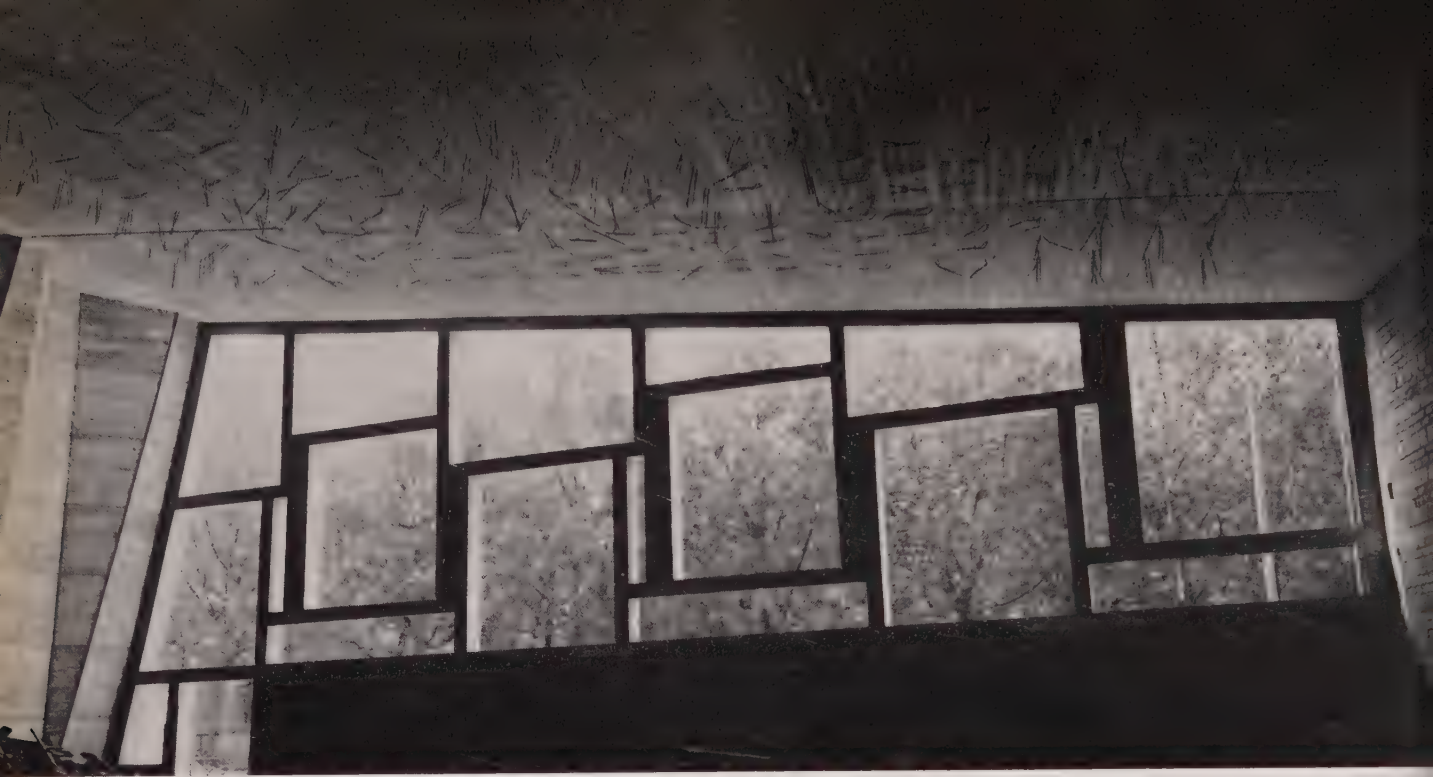
Il Palazzo delle conferenze è a pianta quadrilatera. Le due pareti laterali sono due piani intatti sui fianchi del salone, rotti appena dalla linea diritta e sottile di una finestra continua. Sui fianchi del corpo minore, esterno al salone, un'altra interessante finestra è il solo giuoco cromatico che l'architetto si sia concesso nell'intero edificio. I due muri di testata sono invece mossi in fitte e profonde ondulazioni a profilo rigido, come pieghe esternamente e internamente visibili. Verso la metà dell'edificio ma al di fuori della linea mediana, una trave trasversale assicura la rigidità e la resistenza necessarie, e compie nel medesimo tempo una netta partizione dello spazio interno in due zone distinte. L'allusione esterna ad un'architettura templare, d'antica suggestione ma di audace realtà attuale, non è smentita, anzi è rafforzata all'interno, dominato dalla ritmica scanalatura della parete di fondo a cui,

13. Veduta d'insieme dell'interno della sala.





14. In alto è il diagramma dei momenti che dà una idea delle sollecitazioni interne prodotte dai carichi verticali, e il senso delle forze di compressione e di trazione nella costruzione. Poi, dall'alto: diagramma dei momenti; schema di deformazione della costruzione sotto il carico verticale; sezione longitudinale; sezione trasversale.



16

16. La luce entra nella sala delle conferenze da grandi vetrate. La foto mostra il disegno di una di esse.

come si è detto, è raccordata quella del soffitto, elegante nei suoi rilievi lanceolati e dell'altra assai più leggera, perchè la profondità delle « pieghe » è dimezzata dal taglio della soletta che le attraversa posando sempre nel campo delle tensioni e creando quindi, secondo l'andamento delle forze di pressione, a cui esse si adeguano, un dolce movimento (l'unico accenno a linee ondulate, in questa architettura rigidissima), mentre è tesa in salita verso lo spigolo esterno. Ne viene straordinariamente accentuato l'effetto prospettico della sala, in cui la luce discretamente penetra e si rifrange, radente dal basso, fra le pieghe opache del cemento, con una interessante sensibilizzazione plastica dello spazio. Nessun effetto cromatico, invece, « distrae » l'architettura della propria essenzialità strutturale, dalla bellezza assoluta della modulazione nervosa in cui l'inerte conglomerato si fa, secondo il preciso proposito di Nervi, materia viva.

Giulia Veronesi

Arthur Drexler

**Buildings
for Business and Government
in America**

119

Architectural adventures in the United States have been underwritten chiefly by private persons, responsible only to themselves. Important modern buildings have of course been commissioned by universities and other institutions, and from time to time by corporations. Famous examples are the office building designed by Frank Lloyd Wright in 1938 for S. C. Johnson and Sons, and the laboratory tower added to it by Wright in 1949. But today large architectural offices, as well as the rare genius, are receiving the support of informed, cooperative and increasingly perceptive clients.

Modern architecture in the United States has begun to enjoy the large-scale patronage of business and government. Government — both State and Federal — has begun to discard its timid embarrassment before the heritage of European culture, and the United States no longer demands that major government commissions be executed in antique styles. Business organizations now undertake building pro-

grams that deliberately exceed strict utilitarian limits, most conspicuously through the enlightened use of land in crowded cities.

In February 1957, the Museum of Modern Art presented an exhibition of six recent building projects for business and government, selected for their quality, their size, and their significance in the emerging pattern of American architecture. The usual photomurals and models were accompanied by full scale sections of important details, in most cases executed with the actual building materials. The floor of one gallery was paved with stone slabs to be used in the plaza of a skyscraper now in construction; a wall of pierced tile indicated the decorative richness of a new Embassy building for India; and a 25 foot length of glass wall, with bronze mullions and spandrels, was reflected in floor and ceiling mirrors to suggest the effect of Mies van der Rohe's detail when it is extended vertically for 38 floors of the new Seagram building.

Buildings

While this exhibition accurately described some main currents of American architecture, it was by no means a complete report. It did not include an example of the recent work of Frank Lloyd Wright, because Wright himself requested that his office building for the H. C. Price Company, in Oklahoma, be omitted from the exhibition. Wright does not care to have his work shown with that of other architects. The personal mannerisms of his buildings prevent their having wide influence in the United States. His attitude toward other work completes an already effective barrier to communication between the man who is America's greatest architect and his less brilliant but not less sincere colleagues. For these reasons the public does not have adequate opportunity to compare the qualities and principles which distinguish Wright's architecture from the work he habitually (and often accurately) criticizes.

The Price Tower is Wright's latest variation of his project for the St. Marks apartment house of 1929. It is also Wright's first executed tower structure in which the floors are cantilevered in different directions from four central piers. Though built on a similar principle, the Johnson Wax Company tower is specialized in program to indicate more than a few of the possibilities opened by cantilevering from a structural core. Because it combines apartments with offices the Price tower gives Wright the opportunity to vary the scale vertically with duplex suites, and to interlock opposing angular masses in a composition of great power and variety. The Price tower also includes exaggeratedly heavy copper mullions for sun control (first proposed by Wright in 1924), and stamped sheet copper ornament of unusual vulgarity. The building's importance lies not in its eccentric details but in its clear contradiction of the skeleton steel frame.

Preferred almost everywhere in the United States above all other structural systems, the steel frame is cheap and fast to construct, orderly, redundant, and inherently boring. Its limitations and its advantages are apparent even to those architects who most cordially disagree with Wright's attitudes toward the problems of building for an industrial society. The organic projection of floor slabs from centrally located piers naturally produces a variety of elevations, and a richness of

massing, which other architects can either ignore or try to force on the inflexible skeleton system. As a work of art the Price tower does not fulfill the promise of the unbuilt St. Mark's apartment house, but it deserves to be more widely known to the public and more sympathetically studied by architects.

The buildings in the exhibition most characteristic of American work at its general best (and therefore most removed from Frank Lloyd Wright) are the Academy for the United States Air Force and the Technical Research Center for General Motors. These are also the largest and most expensive projects, the General Motors complex having cost over \$ 100,000,000. Designed by Eero Saarinen, the Technical Center occupies some 320 acres north of Detroit, with its numerous buildings widely dispersed around three sides of a 22 acre artificial lake. The buildings are in general long rectangles with north and south elevations composed of pre-assembled aluminum frames, 10 feet wide and one story high. Into these frames are placed sheets of greentinted glass and two-inch thick panels made of grey porcelain-enamelled steel bonded to honey-combed paper. All of these parts are composed on a basic five foot module, applied alike to structure, partitions, lighting, heating and ventilation. The repetitiveness of the modular rhythm and the fact that a building might have been longer or shorter by a dozen bays without its essential effect being altered, contribute to a surprise: the rhythm is stopped abruptly by end walls of brick glazed bright red, yellow, orange or blue.

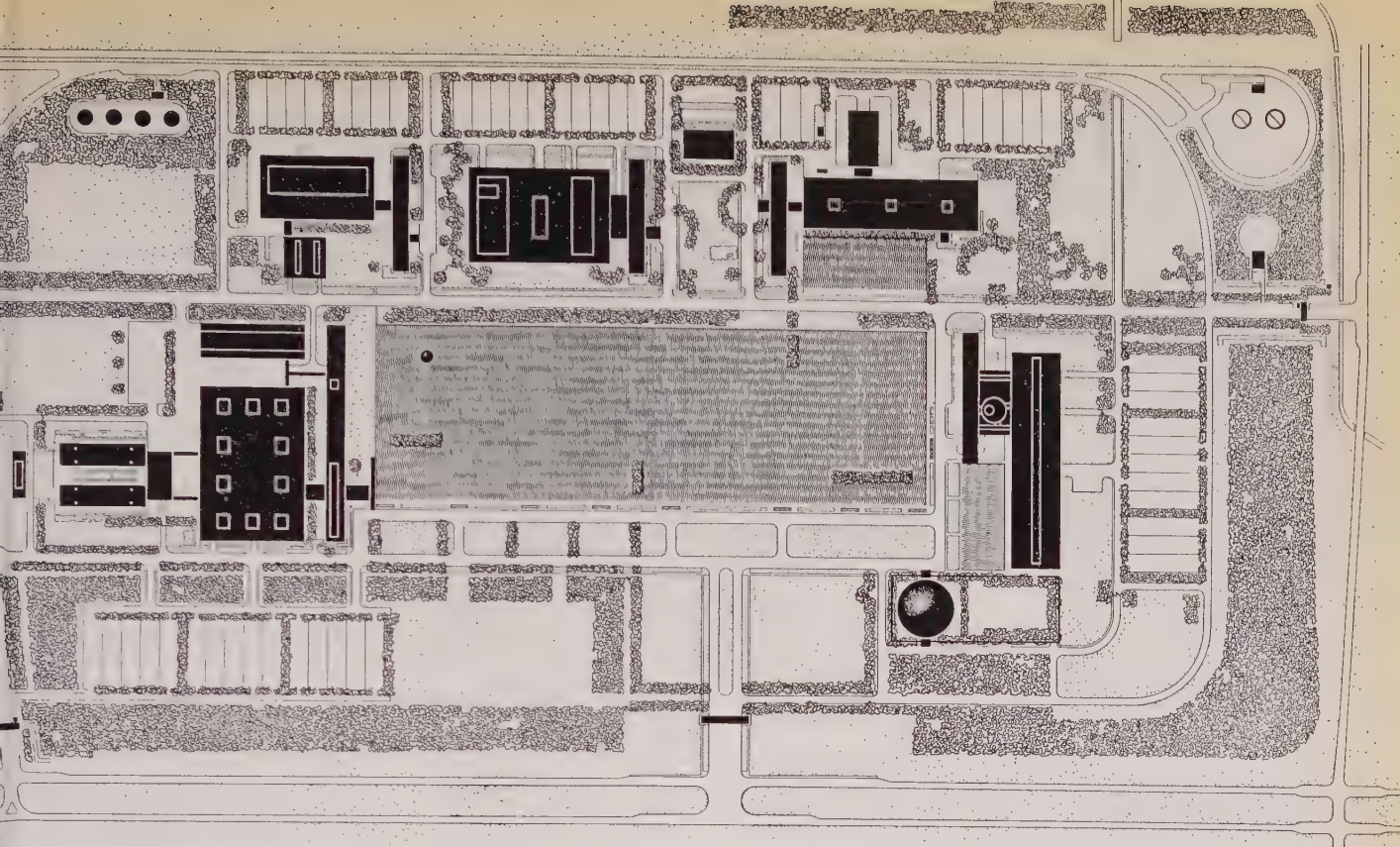
Of the many details remarkable for their technical ingenuity, perhaps the most interesting is a flexible gasket of neoprene, such as is used in automobile or airplane windows. Fitted over the aluminum forms, it clamps the glass and the panels securely and makes a weather-tight joint. Together with exquisitely finished materials, such details suggest product design and

1 Office Building for H.C. Price Company, Bartlesville, Oklahoma, by Frank Lloyd Wright. All floors are cantilevered from four concrete piers, visible at the top of the building. Three of the four segments of the building are devoted to offices; the fourth contains duplex apartments.



manufacture perhaps more than architecture. This is not inappropriate, since the buildings belong to that part of american society whose values are increasingly determined by manufacturing and marketing techniques. Saarinen has produced an architectural aesthetic unrelated to the company's products, but as a celebration of mass-production the buildings have more than architectural significance.

The Air Force Academy, designed by Skidmore, Owings and Merrill, is now in construction in Colorado. It occupies roughly 400 acres of a 17,500 acre site, with the Rampart Range of the Rocky Mountains as a backdrop on the west. Six of the project's seven major buildings have been grouped on paved platforms modelled out of the site. Connected by ramps and monumental flights of steps, these platforms give the project an atmosphere of ritual, as if it were a monastery. One of the largest buildings is the Cadet Quarters. It consists of two floors above and two floors below an open arcade, where the cadets are assembled in formation and where supervisory offices are located. This immense dormitory is 1,341 feet long, with the upper part divided into two unequal lengths by an open court. There are also three enormous interior courts with landscaped gardens and streams. A steel skeleton frame filled with panels of glass and metal, the Cadet Quarters building is typical of most of the structures. Significant departures, however, are the Dining Hall and the Chapel. The Dining Hall is a square building with two acres of roof supported on 16 perimeter columns. Three thousand people can be seated at one serving. The Chapel has been the subject of much debate, most of it enthusiastically conducted by uninformed journalists. Its design was not completed until quite recently (indeed, the final design was not available for inclusion in the exhibition and the photographs shown here indicate only shape and disposition). The architects' intention has been to make the Chapel a focal point of the composition by intensifying the linear and generally flat character of the structural idiom used throughout, rather than by opposing it with a round sculptural form. The program the Chapel must satisfy is peculiarly American; it must be possible for services, with music, to be conducted simultaneously for Catholics, Protestants and Jews, all in the one building. The approximate dimensions for this religious supermarket are 280 feet in length, 84 feet in width, and 106 feet in height — the latter dimension exceeding Notre Dame de Paris. As may readily be imagined, the problems of acoustics and circulation



2. Technical Research Center for General Motors, Warren, Michigan. Eero Saarinen and Associates, architects. Site plan.

3. Typical Wall Treatments. (*Photographs by Ezra Stoller*).





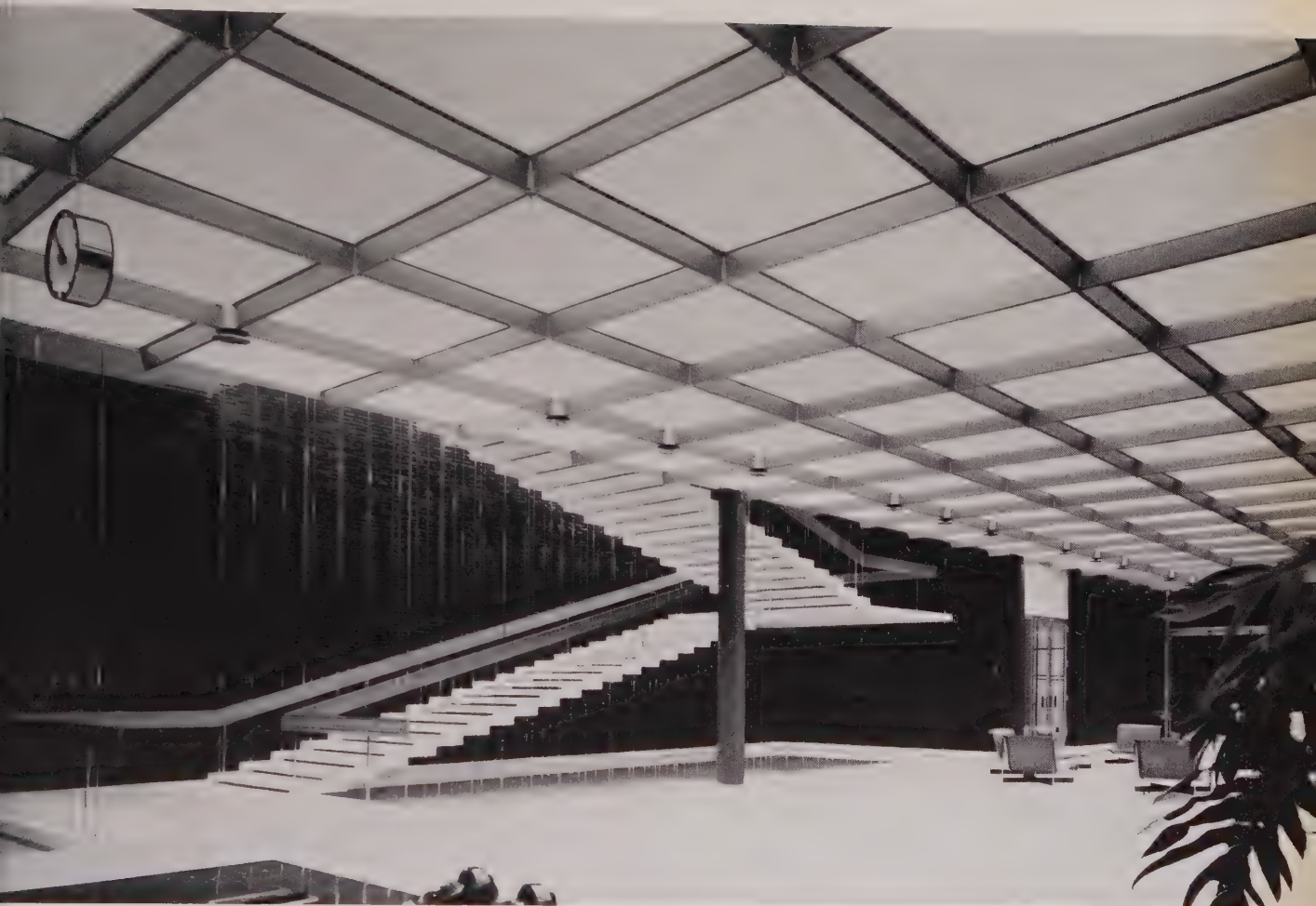
4

4. Technical Research Center for General Motors. Service buildings. Photograph by Ezra Stoller.

5



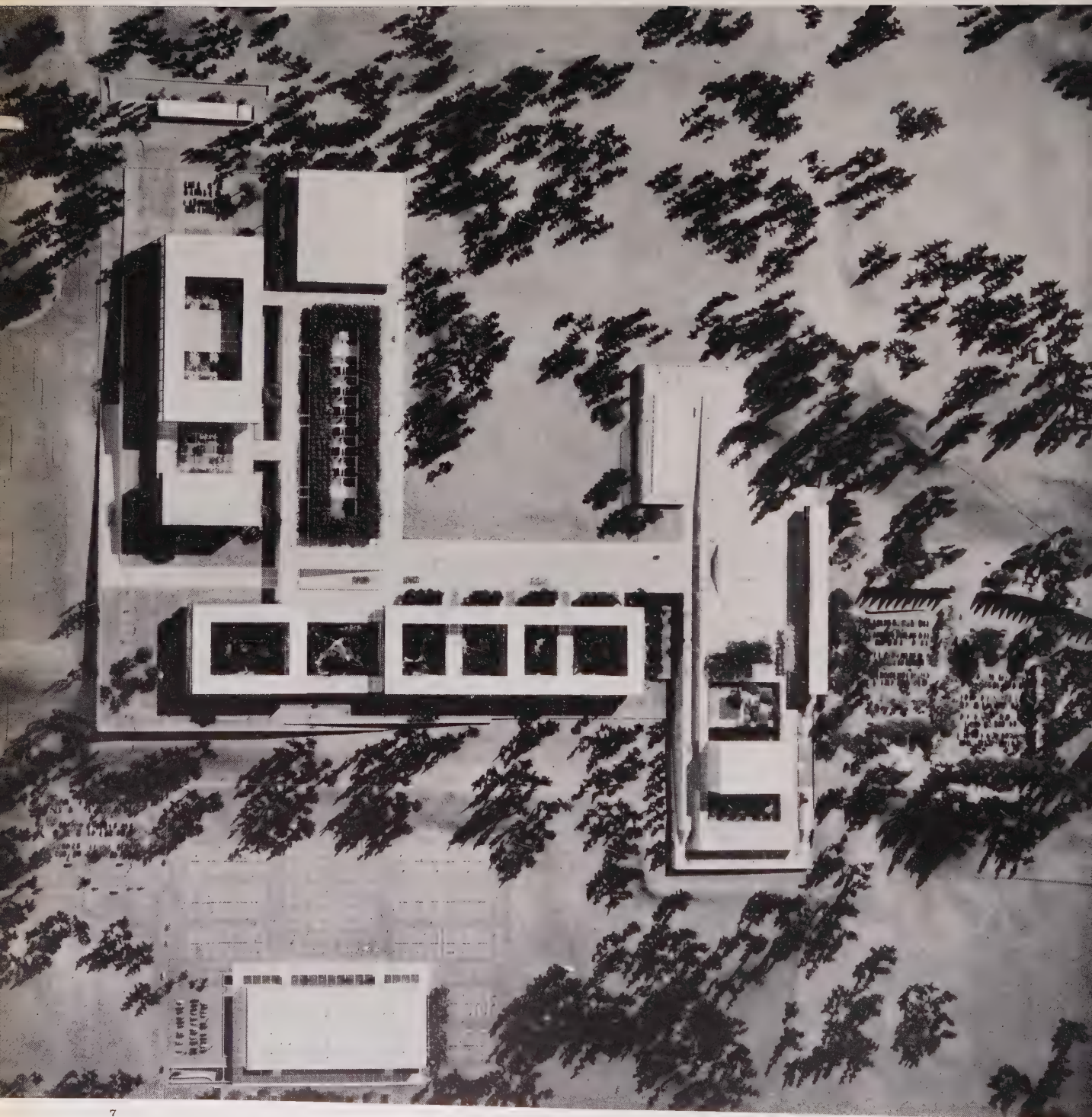
5. Typical modular wall construction. Black mullions carry light aluminium frames, which in turn support Neoprene gaskets holding glass or aluminium panels.



presented by such a program are staggering. From preliminary designs the Chapel promises to be by far the most interesting building in the group, and perhaps a major work of American architecture, despite the egalitarian excesses of its program.

The Chase Bank, also by Skidmore, Owings and Merrill, is a 60-story slab building set in the most crowded area of downtown New York. To make room for a large plaza the owners conceded to the city varying amounts of sidewalk space all around their property, so that the streets could be widened to relieve traffic congestion. The city in turn authorized the closing of one street, so that the plaza could be related to the tower itself. The chief architectural distinction of this building, aside from its handsome plaza, are the exterior columns. Measuring 3'x5'

Continued pag. 137



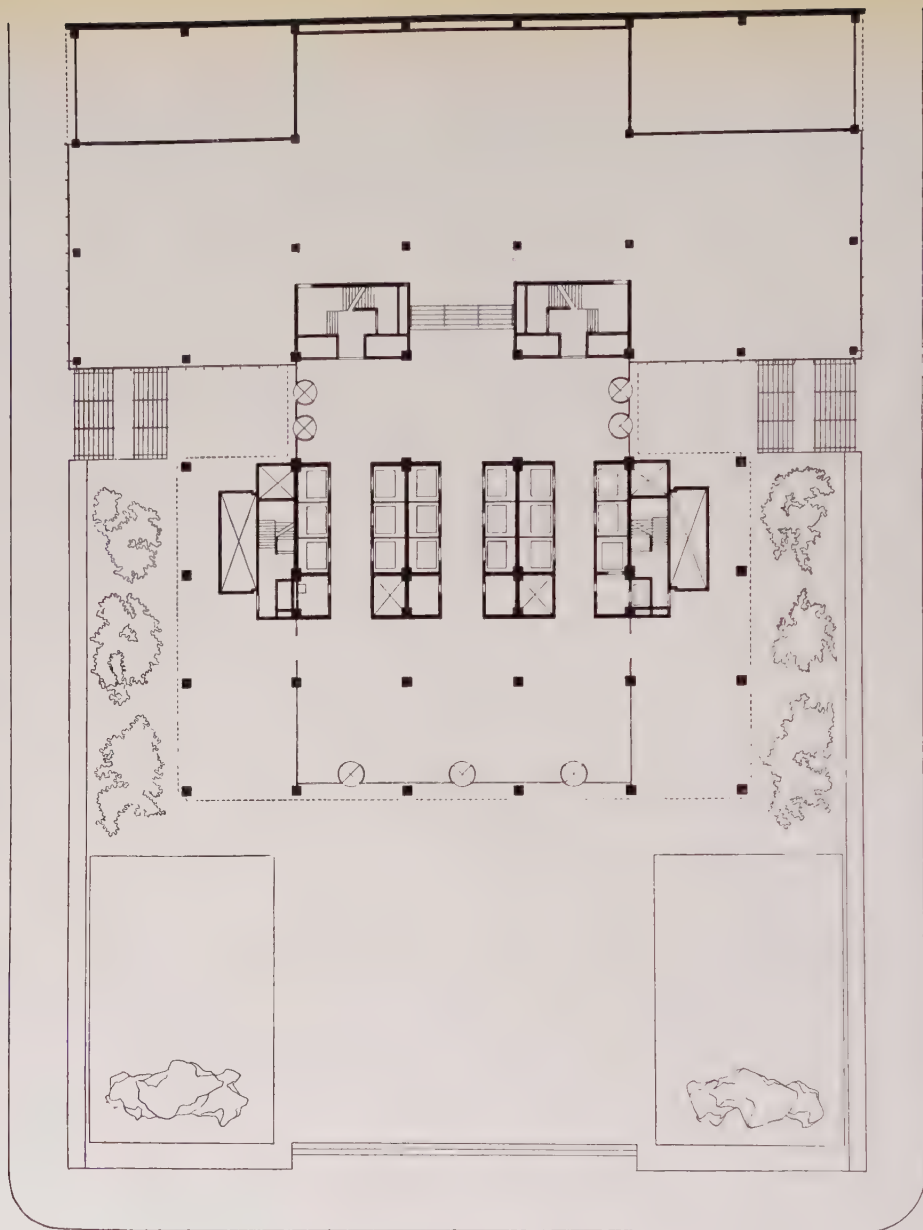
7. U.S. Air Force Academy, Colorado Springs, Colorado. Aerial view of model: Skidmore, Owings & Merrill, architects. (Photograph by Ezra Stoller).



8. U.S. Air Force Academy, Colorado Springs, Colorado; Skidmore & Merrill, architects. Model. Administration Building in left foreground; Cadet Quarters in center. Position and general shape of Chapel shown at right.

9. U.S. Air Force Academy. Model. Dining Hall at left; Academy (classroom) building at right. (Photographs by Ezra Stoller).





13. Office Building for Joseph E. Seagram and Sons, New York City. Mies van der Rohe and Philip Johnson, architects. Plan at street level; typical floor plan.



14. Office Building for Joseph E. Seagram and Sons,
New York City. Town and plaza in construction.

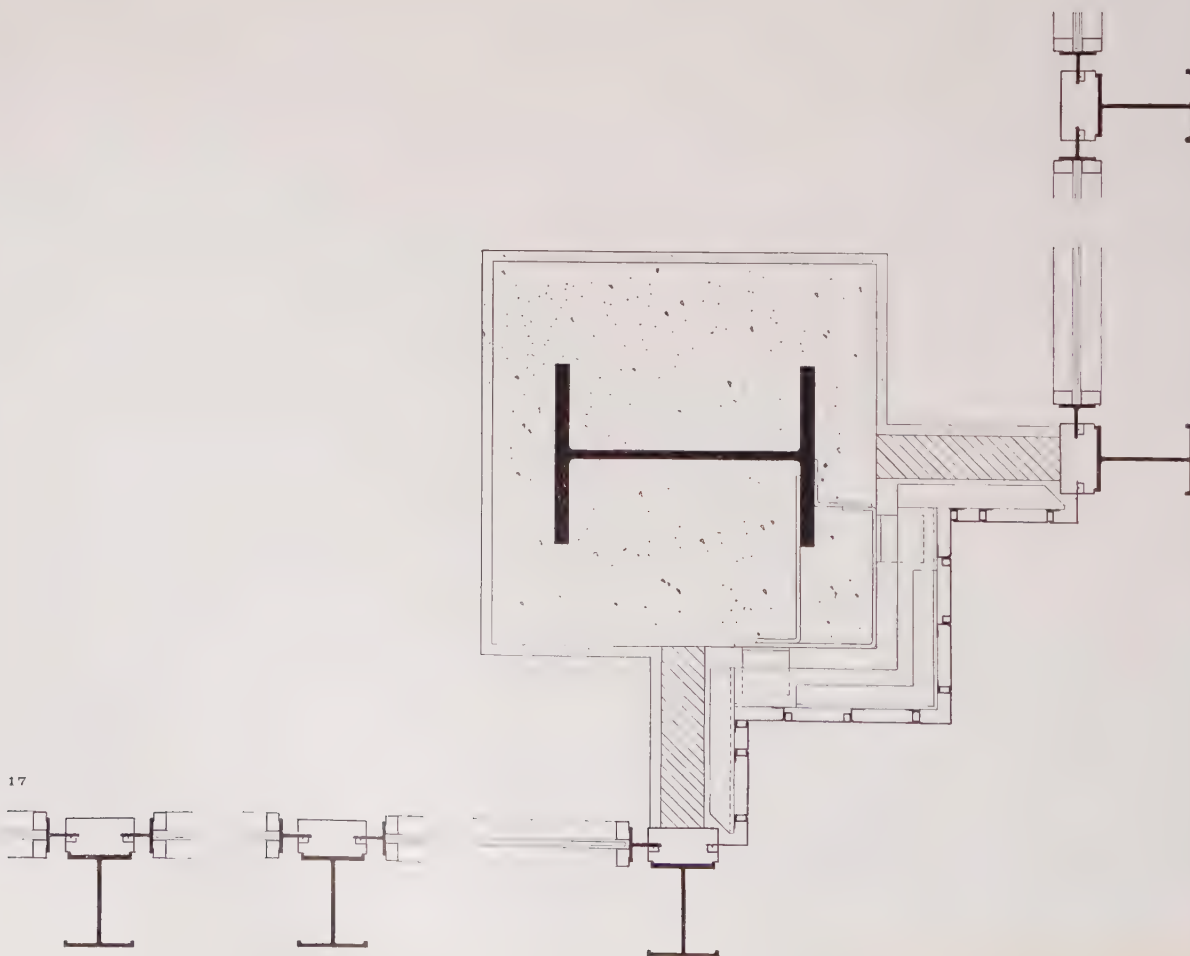


16

16. Office Building for Joseph E. Seagram and Sons: Model. Side elevation showing rear wing. Spine sheathed in dark green marble. Plaza shown in this model is not final design.
(*Photograph by J.W. Molitor*)

17. Mullion detail.

18. Construction photograph showing intersection of spine with main tower. Marble sheathing carried around reverse corner.

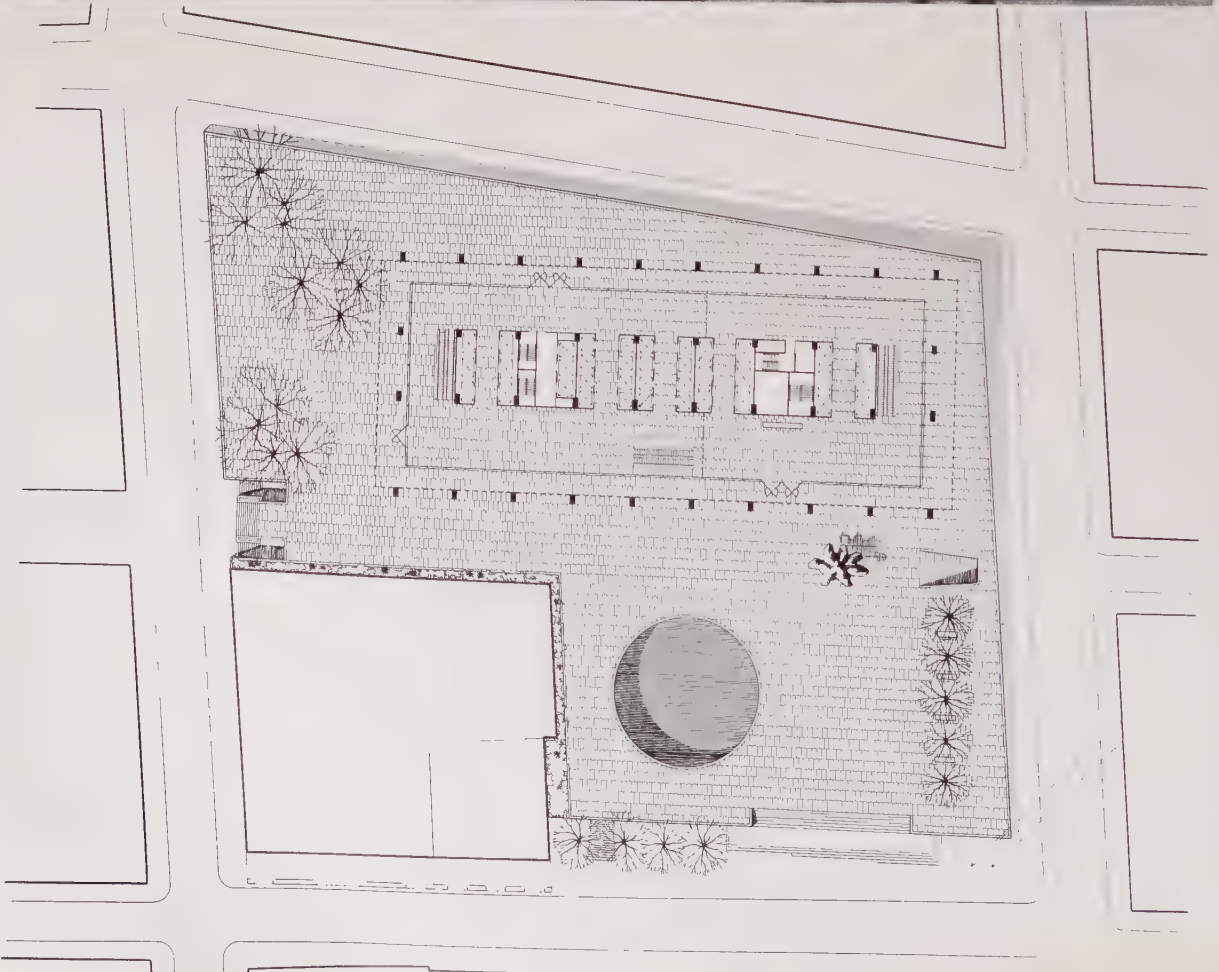


17





10



11



Office Building for Chase Manhattan Bank, New York City. Skidmore, Owing & Merrill, architects. 10, Site plan model. 11, Building and raised plaza set against existing structure at right creates narrow passage and variety of public spaces. 12, model: raised plaza with circular well for underground bank offices. Exterior columns clad in stainless steel. Photographs by Ezra Stoller.



18

18. U.S. Embassy, New Delhi, Edward D. Stone, architect. Model shows circular pool and two-story building on the podium.
(*Photograph by Louis Checkman*).

19. Model. Interior pool with stepping stones leading to tree-shaded islands. Ceiling of open aluminium mesh anodized gold. (*Photograph by Ezra Stoller*).

19





20

20. Terminal Building for Lambert Field, St. Louis Missouri. Hellmuth, Yamasaki and Leinweber, architects. Aerial view.

21. View from airfield. (Photograph by Ezra Stoller.)



21



22

22. Terminal Building, Lambert Field. Main room with ticket counters and other facilities treated as low rectangular buildings. (Photogr. by Ezra Stoller).

23. Skylight between vaults glazed with translucent plastic. (Photograph by Hedrich-Blessing).

23



and carried some 60 stories high, they should produce one of New York's more brutal architectural effects.

These three projects depend on the articulation of structure established as a moral law by Ludwig Mies van der Rohe. In the Seagram building on New York's Park Avenue, currently nearing completion, Mies has achieved what is certainly the most monumental work of his career. This is also the first opportunity he has had in the United States to execute a large building with the fine materials characteristic of his European work. The Seagram tower is 38 stories high, five bays wide and three deep. It is sheathed with grey-pink glass and hand-rubbed bronze mullions and spandrels. The long dimension of the tower parallels Park Avenue, facing a pink granite plaza approximately 100' x 200'. Formal pools on each side, and two groves of beech trees, complete the symmetrical plan and elevations.

In this conception of the tall building vertical continuity is stressed by placing the mullions, which brace the glass walls, on the exterior so that they sweep from top to bottom in unbroken lines. Only the floor slabs behind them provide horizontal contrast. At each floor the entire ceiling surface has been treated as a translucent light fixture, automatically controlled at night by a central switch. Dimmed to one-third of their daytime brilliance, these luminous ceilings will make the entire tower a glowing amber column of horizontal planes. In the spacing and proportioning of every element, Mies articulates structure with unsurpassed precision. The mullion detail in particular may be compared with the delicate adjustments for light and shadow characteristic of the Ionic column.

But students of Mies' work have come to expect such precision. What has surprised them here is Mies' willingness to discard such ideal forms as the unbroken rectangle. Where the program required unusually large rooms, Mies did not attempt to fit them into the tower's regular 27 foot bay module. Instead they are treated as low auxiliary masses flanking the tower at the rear, and the rectangle of the tower itself is broken by a projecting spine one bay deep and three wide, rising the full height of the building. Furthermore, the side walls of this spine are entirely of concrete. But because the building is conceived as a steel cage on which are hung light bronze mullions carrying transparent or opaque materials, the mullions are carried straight across the concrete walls and the spaces filled with green marble. The massing of this building is not unlike the composition of a German church, with

a steeple often too large for the nave set squarely behind it like the bustle of a Victorian gown. Deceptively rational, the Seagram tower produces an emotional impact with the force of Biblical revelation. This cannot be conveyed by photographs.

Mies' architecture, in Mies' hands, deepens in power and clarity from year to year. But the pitfalls encountered by his disciples also deepen, and the Miesian doctrine has not suggested safeguards. Lacking Mies' sustained invention in the use of structure, other architects rely instead on the rhetoric of color and texture, or, in large projects, on the contrast produced by using a different structural system for each building. This last departure makes any one system seem arbitrary. Alternative to the Miesian approach are increasingly sought through decoration or through a choice of structural systems inherently plastic rather than linear. A superb example of decoration is the American Embassy for New Delhi, designed by Edward D. Stonefl. The building stands on a hollow podium, inside which are service areas and a garage, and it is topped by an exterior roof serving as a parasol to protect the real roof from the direct heat of the sun. A continuous grille of pierced tile, two stories high, runs entirely around the building. It masks the floor levels and obliterates all indications of interior spatial divisions. Behind these blandly anonymous façades is a large patio open to the sky and filled with a shallow pool, in which stepping stones lead to tree-shaded islands. The transformation of all other structural elements into decoration is completed by the slender steel columns supporting the projecting parasol roof: the architect's intention is to color them gold, an investigation has disclosed that gold plating may actually be cheaper than covering them with another material.

The airport terminal for St. Louis, designed by Minoru Yamasaki, consists of three pairs of intersecting barrel vaults made of concrete four inches thick and sheathed with copper. The architect's problem was to design a visually significant place of arrival and departure, with an interior from which the busy activities of an airfield could be observed without the room itself being rendered insignificant. The most difficult requirement of all, however, was that the building be conceived as an unfinished composition. The design had to allow for additions as traffic at the airport increases; it is expected that two more units of these barrel vaults will be added within the next year. (The forms have been kept in sto-

rage). The choice of intersecting barrel vaults does indeed produce an interior of sweeping generosity and distinct character. However, mundane facilities such as ticket counters, newsstands, restaurants, stairwells and escalators, are only with difficulty fitted into the rhythm of the main structure. This antagonism between Architecture and Utilities remains a characteristic difficulty with such curvilinear forms, and they have so far required the over-powering bravura of Frank Lloyd Wright to make them convincing despite their obvious functional shortcomings. Nevertheless, the St. Louis terminal is by far the best airport building in the United States.

The rational analysis of the program, which precedes the design of such buildings, imposes a standardization and simplification of parts. The same rationalizing process, dependent on experts rather than artists, also seems to require that great numbers of people contribute to the design; no one design is ever really final, but is only one of a series under consideration. Incredibly elaborate architectural models are relied on for study purposes as never before, even though it is impossible to discover in a model the true effect a building will produce. Scale is usually sought by making a part smaller or larger, but not by shaping the part itself to suggest its structural function. When the building is finished it often looks as if the model-maker had gone mad and built the final model in full scale. It is this air of plastic and tinfoil unreality which so often discomforts visiting Europeans.

But the scalelessness described in relation to the General Motors Technical Center, the Air Force Academy, and the Delhi Embassy, among others, is also characteristic of large industrial artifacts, like the automobile. There are many good reasons for believing that architecture today, particularly in the United States, is tending toward product design. So many of the mechanical components of buildings are in fact industrial products, and so many steps in the assembly of a building imitate industrial techniques, that we may perhaps anticipate a more far reaching industrialization through which buildings will become services — expendable products to be dismantled and scrapped when their term of utility is completed. Less important as individual objects, they would indicate that Americans are happiest when the focal point of their creative energies is not the unique object, the work of art itself, but the evolving processes by which all things are made.

Arthur Drexler

W. Sandberg

Centre commercial pour piétons
à Rotterdam

139

1. L'entrée du centre.



Centre commercial à Rotterdam

Si je me rappelle bien c'était en 1925 que le Corbusier avait élaboré le plan Voisin de Paris: raser une grande partie du centre de Paris, y aménager un grand parc avec des gratte-ciels sur pilotis qui donneraient plus de place pour habiter et pour travailler que les constructions chaotiques actuelles.

Paris n'a pas osé suivre les conseils du grand urbaniste.

Le 14-5-1940 les bombardiers d'Hitler ont rasé une grande partie du centre de Rotterdam; hélas, pour la reconstruction on n'a pas fait appel à un urbaniste de grand'envergure. Pour ceux qui savent s'imaginer ce qu'une ville moderne pourrait être, la réalisation actuelle est décevante. Seulement ça et là on a su s'adapter à la vie nouvelle: le centre commercial réservé aux piétons en est un exemple.

Ce centre, situé à côté de la rue principale de la ville, comporte deux rues en forme de L sur lesquelles donnent 65 magasins groupés autour de plusieurs cours dans lesquelles les voitures n'ont pas d'accès.

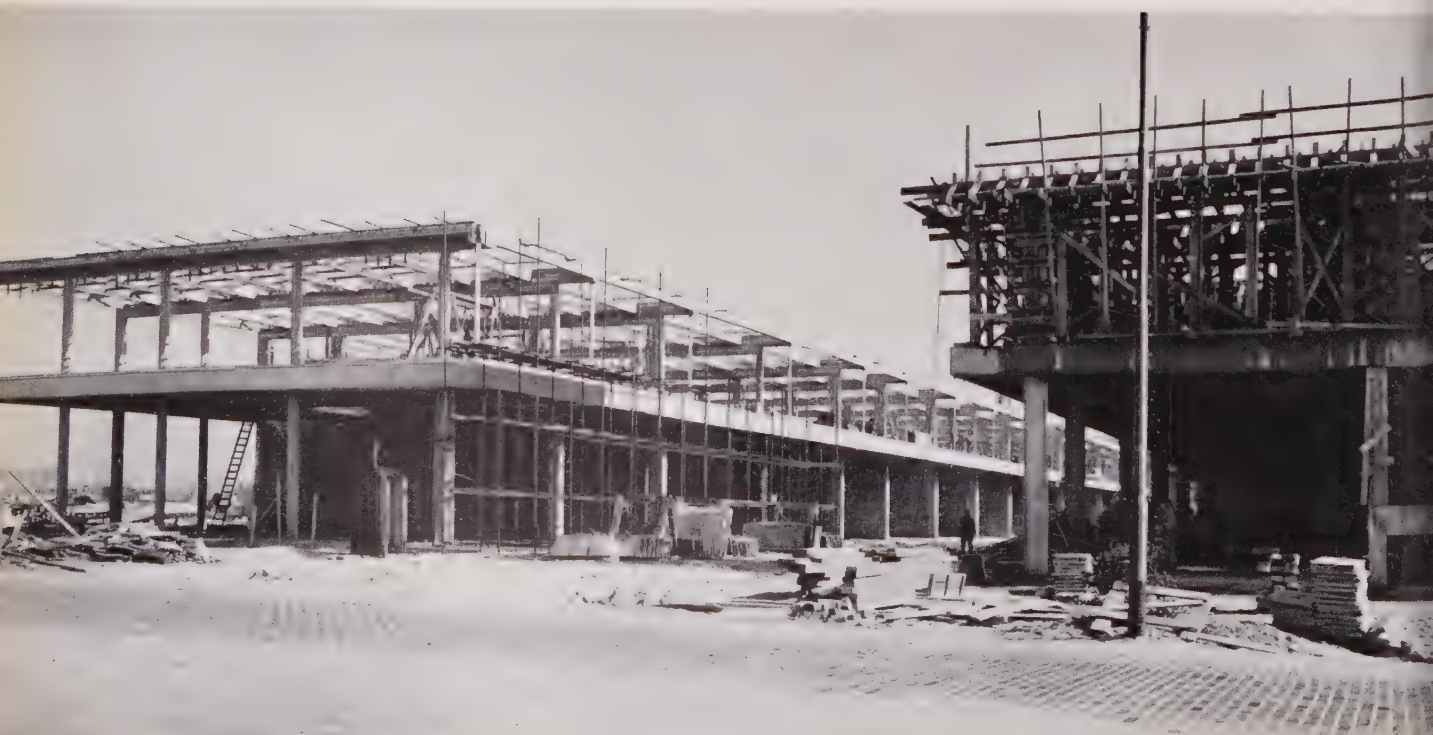
Ainsi les trottoirs couverts ne sont pas

séparés par le danger du trafic. La rue est redevenue, ce qu'elle était avant notre siècle: le royaume du piéton.

Celui-ci peut faire tranquillement ses achats — il peut traverser librement la rue et si le temps est humide, des passages couverts le protègent. Le rythme uniforme des façades donne beaucoup de possibilités de variations dans l'aménagement des unités: dans le squelette de béton préfabriqué les séparations sont mobiles et différents architectes intérieurs ont augmenté la diversité des magasins. Le centre est entouré par des rues de service qui assurent l'affluence du public et des marchandises.

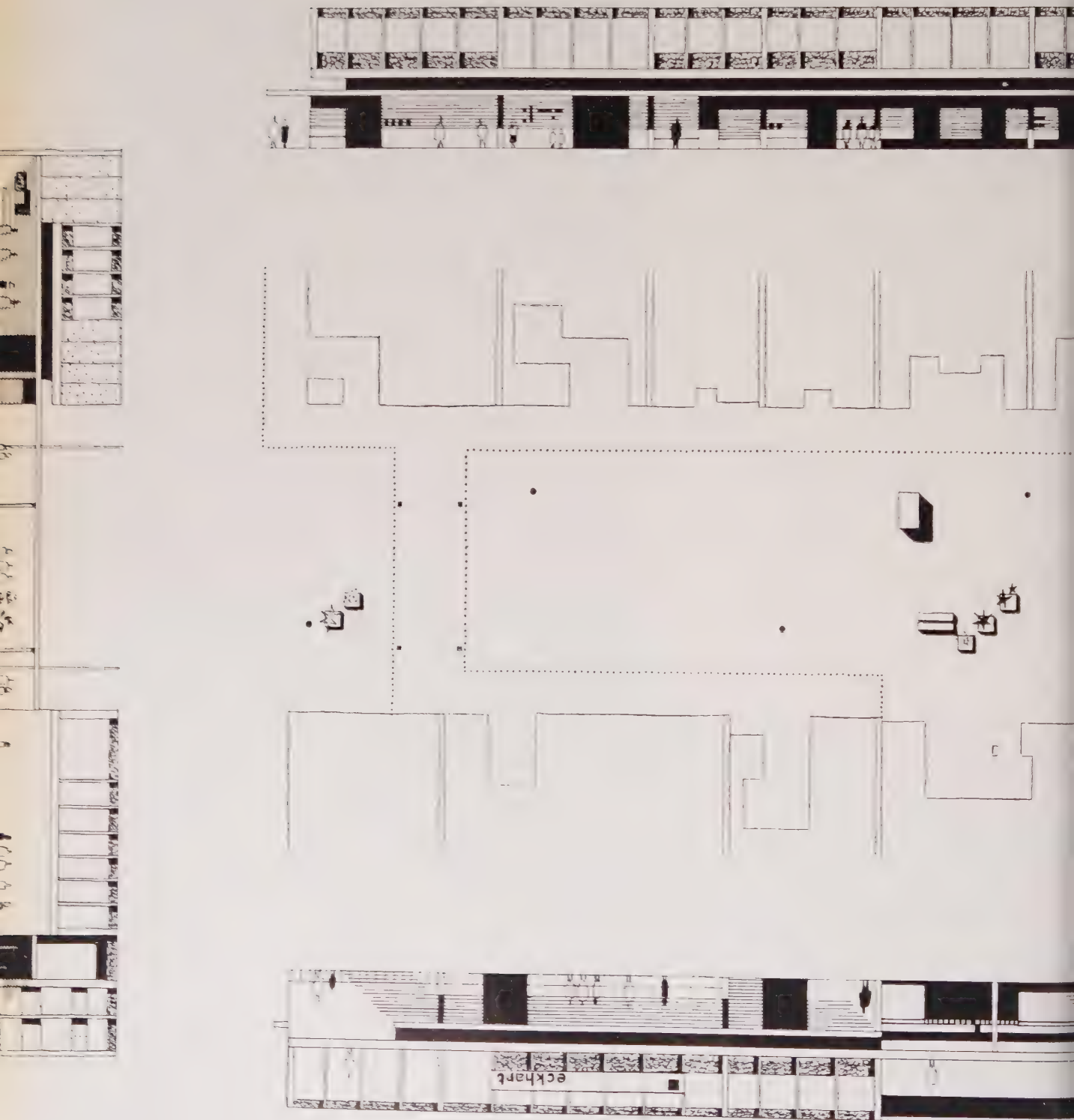
Les architectes van den Broek et Bakema ont été commissionnés en 1951; la première tranche du projet fut inaugurée en 1953, mais seulement depuis 1957 on peut juger l'ensemble incorporé dans la grande ville avec son port puissant et prospère, depuis que le centre qui comporte un volume total de construction de 126.000 m³, est encadré par des unités d'habitation et de bureaux à plus de 10 étages.

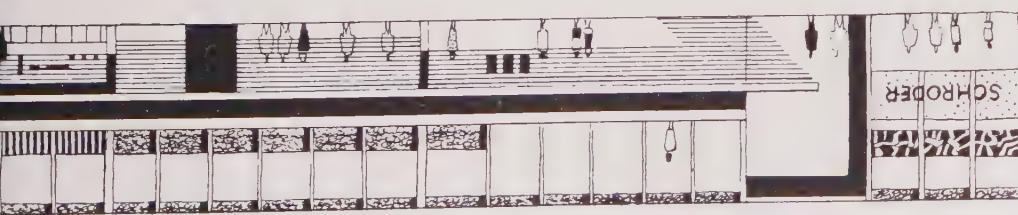
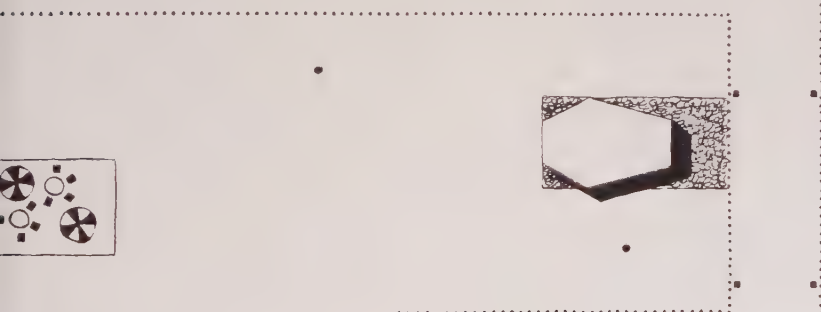
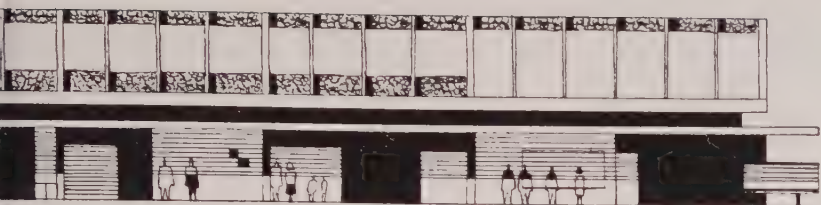
2. Le centre en construction.





architectes van den Broek et Bakema







5



6

5. Détail du centre. 6. Le centre est encadré par des unités d'habitation et de bureaux à plus de dix étages.

W. Sandberg

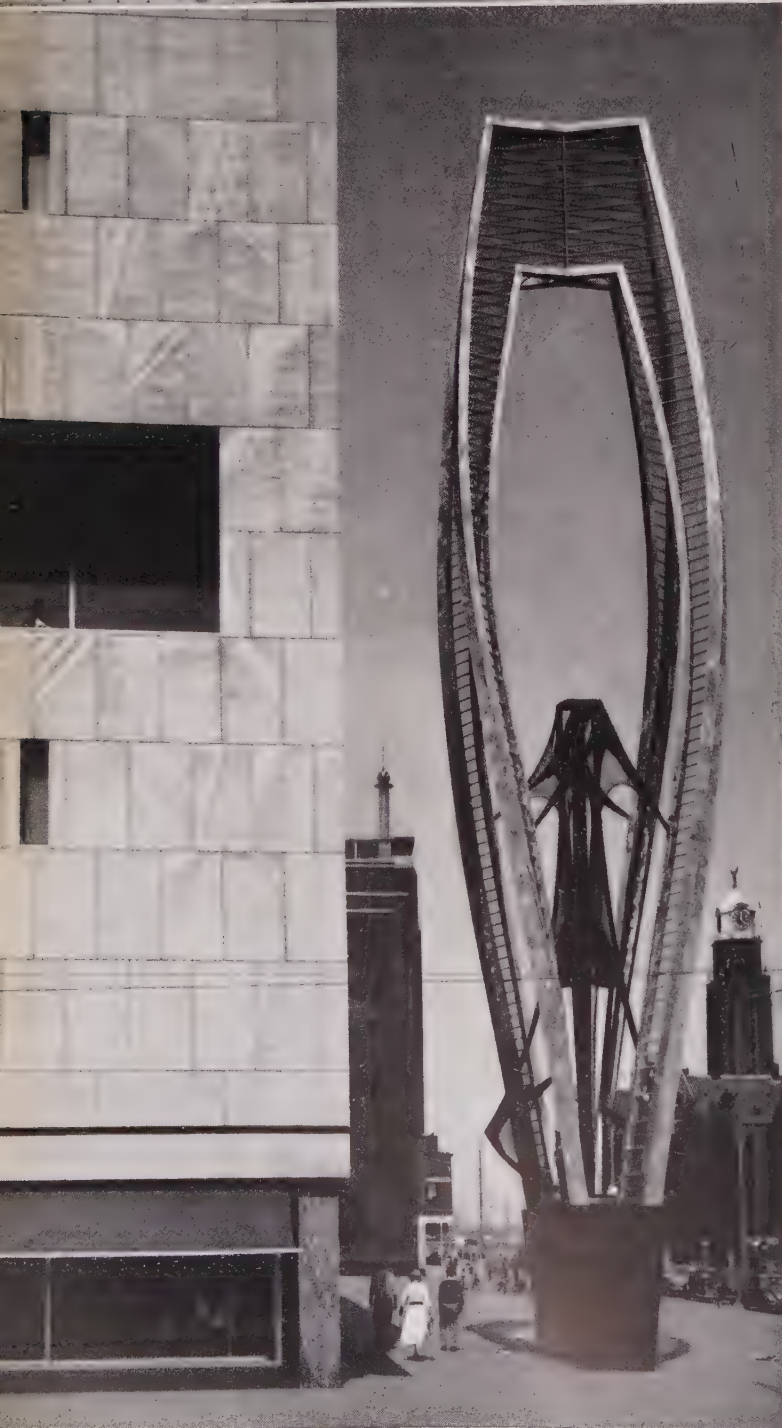
Les grands magasins de
Rotterdam

145

Breuer, Elzas & Schwarzman, arch.

1

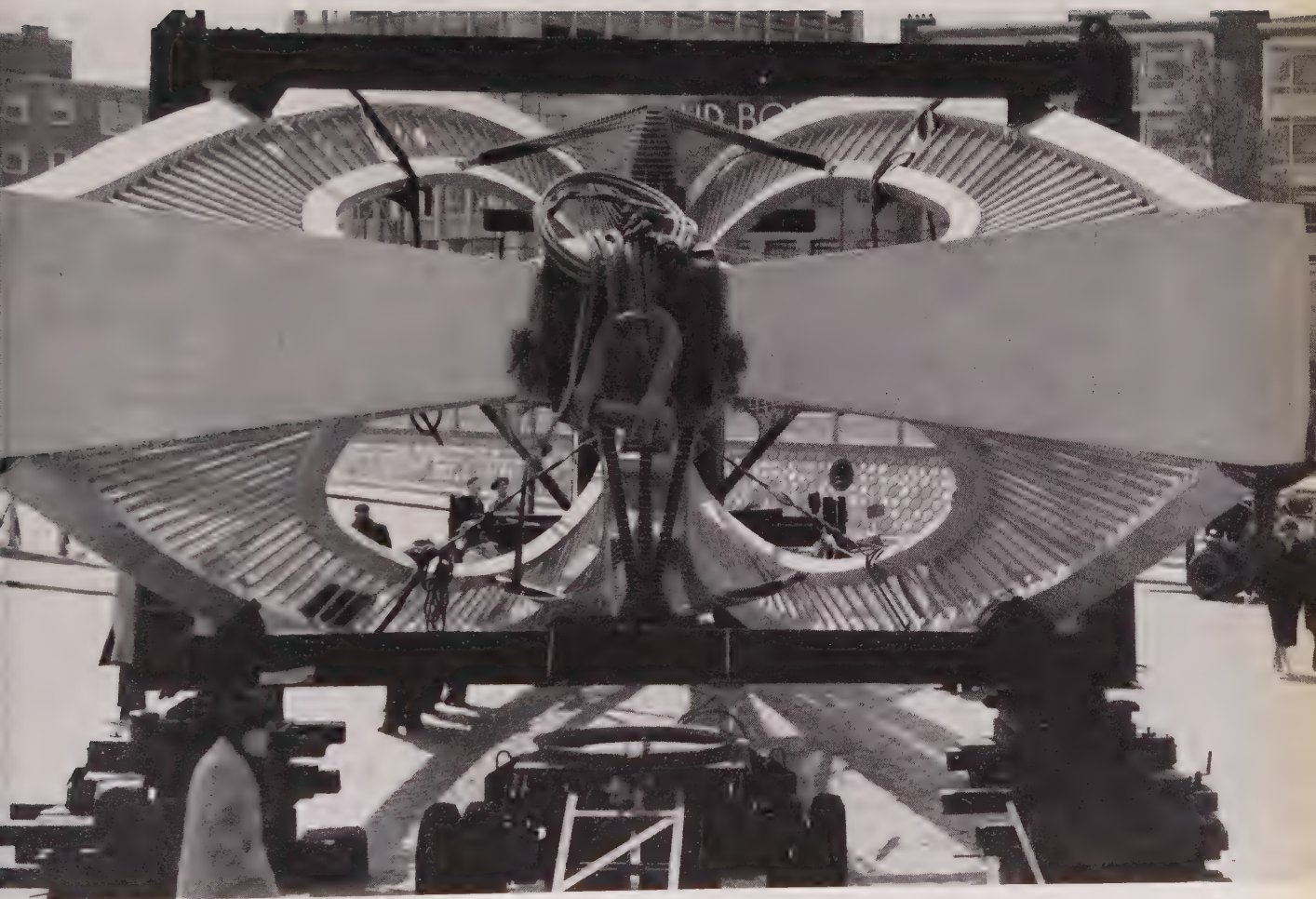




Le maire de Rotterdam vient d'inaugurer le nouveau bâtiment des grands magasins de Bijenkorf (la ruche) dont Breuer, Elzas et Schwarzman sont les architectes. L'ancien magasin, construit par Dudok, avait beaucoup souffert du bombardement de la ville le 14-5-1940.

Le nouveau bâtiment est érigé dans la rue principale de la ville, tout près de la Bourse, de la poste centrale et de l'Hôtel de ville. Derrière le Bijenkorf s'étend le centre commercial réservé aux piétons — de ce côté un pavillon tout en verre qui fait contraste avec le caractère fermé du bâtiment principal donne accès aux visiteurs. Au-dessus du rez-de-chaussée, dont les étalages attirent les passants, s'élève un grand cube recouvert de pierres en forme de hexagone (symboles de la ruche). L'intérieur a un éclairage artificiel très étudié; un cinéac à 600 places fait corps avec le bâtiment. Le caractère fermé de l'extérieur exigeait un contraste: pour cette raison on a demandé un monument transparent au sculpteur américain de naissance russe Naum Gabo. La documentation photographique ci-jointe illustre l'érection de cette construction gigantesque de bronze et d'acier, pesant 50 tonnes. Le monument, placé sur le trottoir de la rue principale, a une hauteur de 26 mètres et est éclairé pendant la nuit de façon fantastique.

1-2. Deux vues d'ensemble du bâtiment. 3. Le monument de Naum Gabo devant les magasins. 4. Une stade de la mise en place du monument de Gabo.



4

La construction de Gabo est venue tenir compagnie à plusieurs autres monuments de niveau international qui ont été érigés à Rotterdam pendant les dernières années: le « monument des souffrances de la guerre » par Zadkine, la grande statue équestre de Marino Marini, le monument de la libération par le sculpteur hollandais Mari Andriessen.

S.



5



6

5. En route, la statue de Zadkine (déjà existante) semble saluer le monument de Naum Gabo. 6-7. deux stades de la mise en place. 8. Le monument presque installé.



7

149

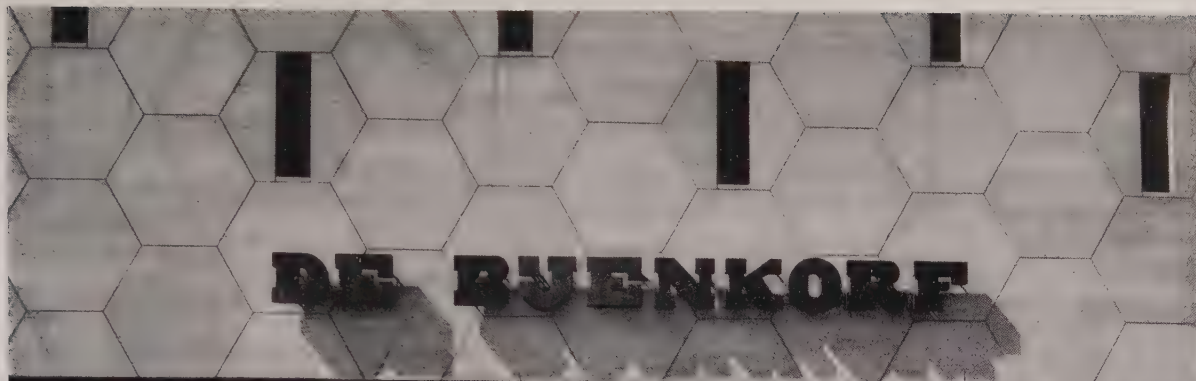


8

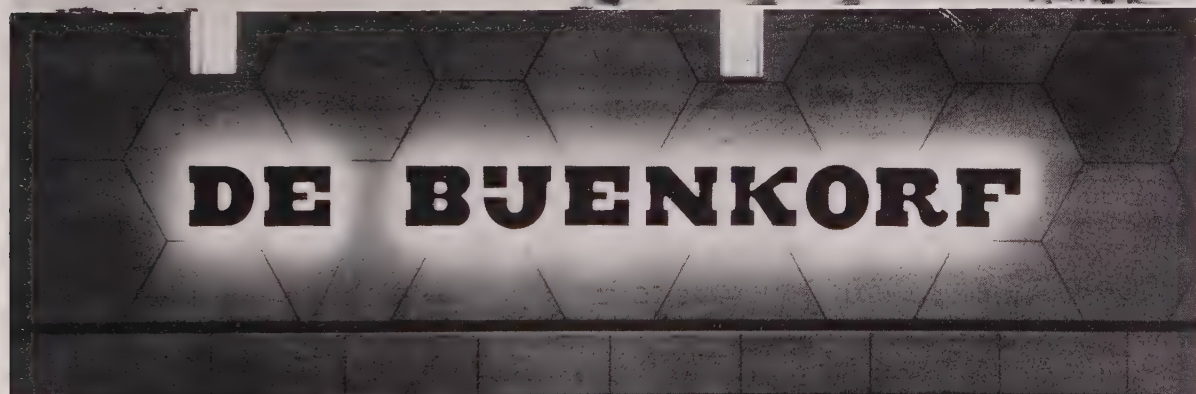


9. Détail du monument de Naum Gabo la nuit: un système d'éclairage, qui ne fausse pas les perspectives, valorise le côté monumental de cette sculpture. 10-11. l'entrée des magasins le jour et la nuit.

10



51



11





13

14



12. Une porte d'entrée. 13-14-15. Détails de l'intérieur. Toute la culture plastique de Breuer est clairement présente dans certains détails, surtout dans les meubles.

153

15





16. Coin d'un rayon.

17. Le salon de coiffure. A remarquer: le plafond, qui conserve son style caractéristique dans tout le grand bâtiment.



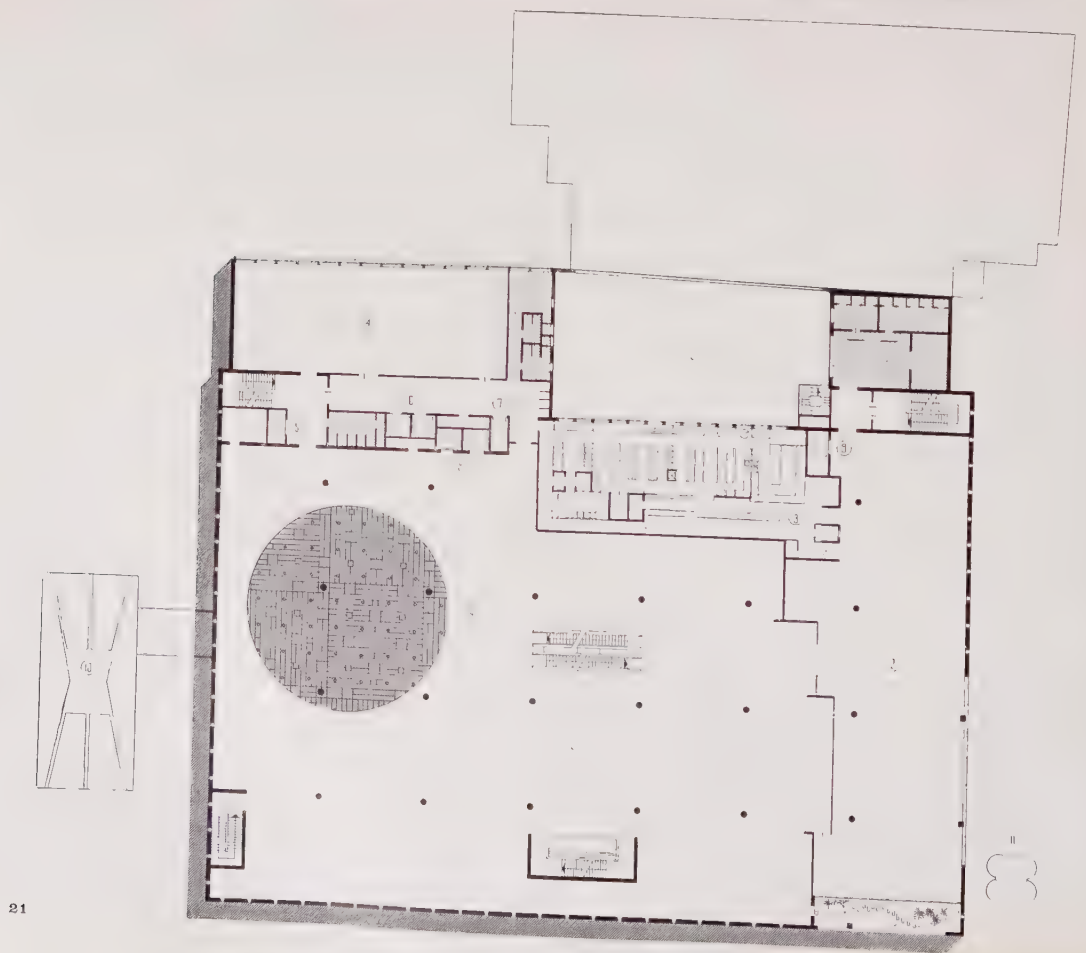
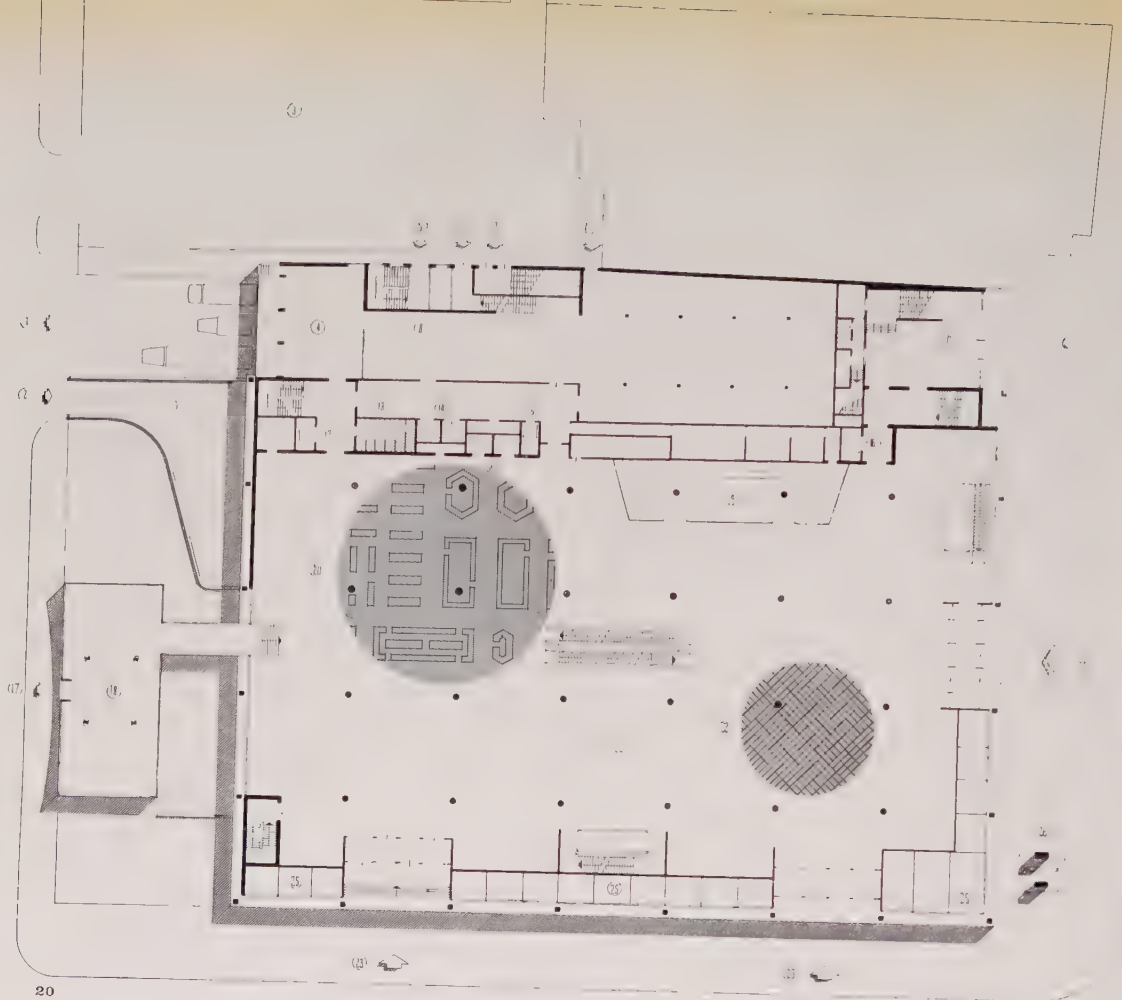


18. Terrasse sur le toit, entourée de bureaux.

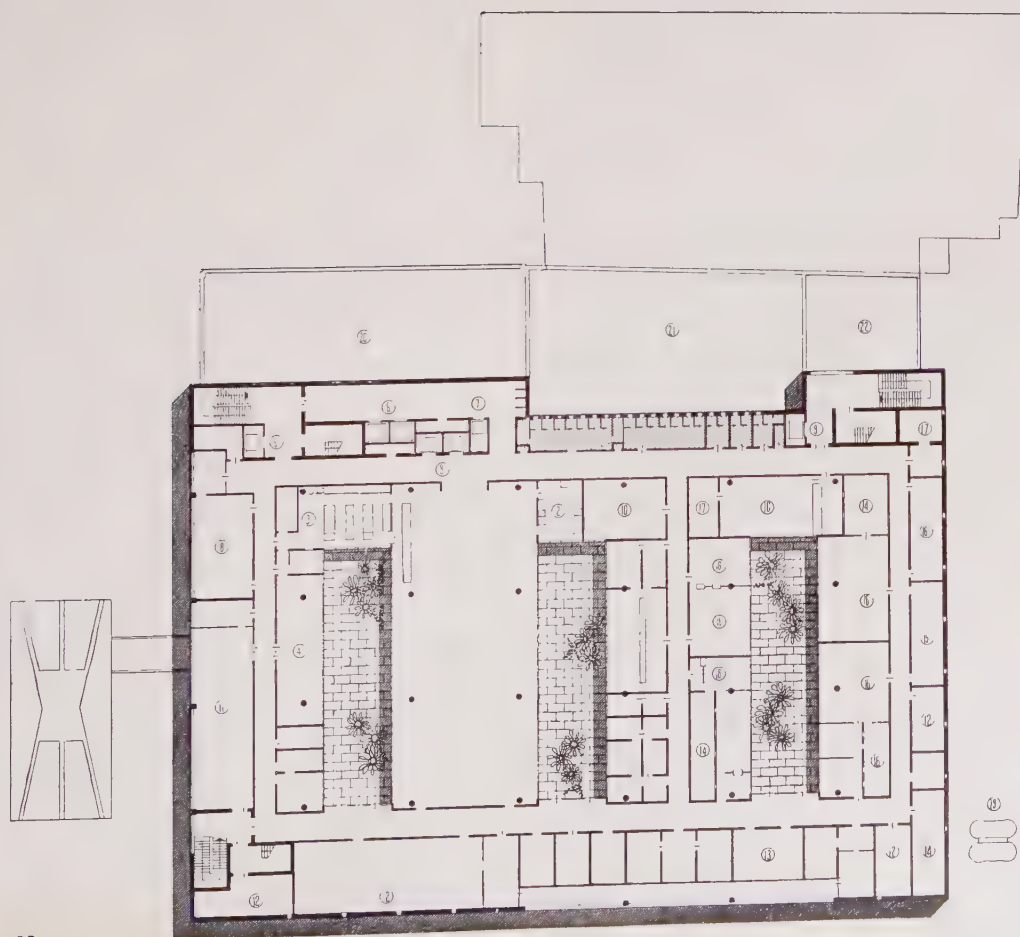
155

19. Le petit restaurant du grand magasin est décoré par des meubles rationnels et par une « Seated woman », l'une des meilleures sculptures de Henry Moore.





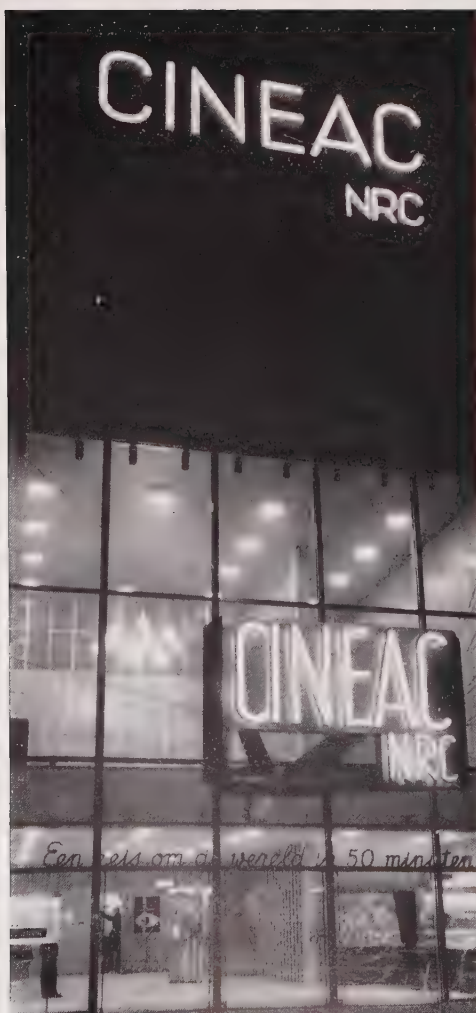
20-21-22. Trois plan des grands magasins de Rotterdam: plan du rez-de-chaussée; plan d'un étage; plan du dernier étage avec bureaux. L'ensemble du bâtiment semble dessiné par les caractéristiques d'emploi. Les idées des réalisateurs en outre suivent nettement les rails d'une haute culture artistique et ceux sociaux, du service à la population de la grande ville hollandaise.





23

24



23-24. Le « cinéac » : l'intérieur de la salle, au fauteuils dessinés avec une rigueur exceptionnelle; l'extérieur, avec son éclairage nocturne. Le grand magasin de Rotterdam veut offrir à ses visiteurs tout confort.

Victor Gruen

The planned shopping centers in America

159

The suburban shopping center constitutes one of the few new building types which had their birth in the twentieth century. Their creation is a direct result of the need arising from the scatterization of the American urban areas, which, in turn, are a direct result of the arrival of the automobile as a means of mass transportation.

The sixty million automobiles which roll today over the roads, streets and highways have enabled the urban population to disperse in all directions, following their desire for superior living environments in free-standing homes of their own, with their own little gardens.

Once having settled in sprawling suburbs, however, the average American, and especially the American housewife, found it increasingly difficult and time-consuming to get back to the city core. The trip «downtown», namely the center area of the city, has to be undertaken in order to arrive at offices and other places of work, but it has become so bothersome and annoying that only a few are willing to undertake it for the purpose of shopping or for recreational, cultural and social purposes. This, at first, groupings of stores and shops grew anarchistically in various parts of the suburbs, producing a new and serious problem through their appearance because of lack of service space and park-

ing space. Only about ten years ago architects and planners started to give thought to the planned, integrated shopping center, and from their ideas three basic types have developed:

1. The neighborhood center which serves daily needs, consisting mostly of a food market and service shops;
2. The district center, which adds variety stores and certain specialty stores, and
3. The regional shopping center which, in its best examples, represents not only a new downtown area as far as shopping conveniences are concerned, but also a crystallization point for social, cultural and recreational functions.

Western Europe and many other parts of the world are experiencing a dynamic growth of the automobile population. Soon, they will be beset by the same problems which all American cities have experienced. Important lessons may be drawn from the American planned shopping center in two respects:

1. Its most important features can be used in planning similar centers.
2. The principles on which the planning of regional suburban shopping centers are based give important clues to the re-shaping of city centers.

This last point has, during the last three years, become an important one in urban planning in the United States. Dozens

Victor Gruen

The planned shopping centers in America

of downtown areas are presently being replanned with the principles of complete separation of foot traffic from automobile traffic and service traffic in mind. The concept of a cluster-like arrangement in high automobile traffic is restricted to a ring road around the center area and in which automobile storage is accomplished immediately adjoining this ring road, together with the concept of a pedestrian core area, has been recognized in the United States as the only workable concept for the revitalization of our cities. Though up to now the implementation of these ideas has still not taken place, there is no doubt that in the near future this process of reshaping will occur.

European cities with their narrow streets in the center will probably find that no other alternate than the one developed in the experimental workshops of the regional shopping center and planned for certain American downtown areas, especially the by-now-famous plan for the revitalization of the city of Fort Worth in Texas, is a solution to their problems.

The term *the planned Shopping Center* I define as a grouping of merchandising and other facilities designed with the aim to obtain a highly desirable and attractive shopping and social environment.

Planning and design is not to be unders-

stood as an activity directed solely towards creation of visual and physical aspects but must proceed in an interlocking fashion with merchandising planning, financial planning, legal planning and social planning. Thus, it is obvious that the planned shopping center of the future can be only the result of intimate team works in which the birth-giving team of developer, economist and architect-planner is reinforced by lawyers, merchants, traffic consultants, landscape architects and artists. The leadership of this team must rest in the hands of a planner. That does not necessarily mean it must be the man who carries the title, but he must be a man with the strong leadership ability and a basic planning philosophy.

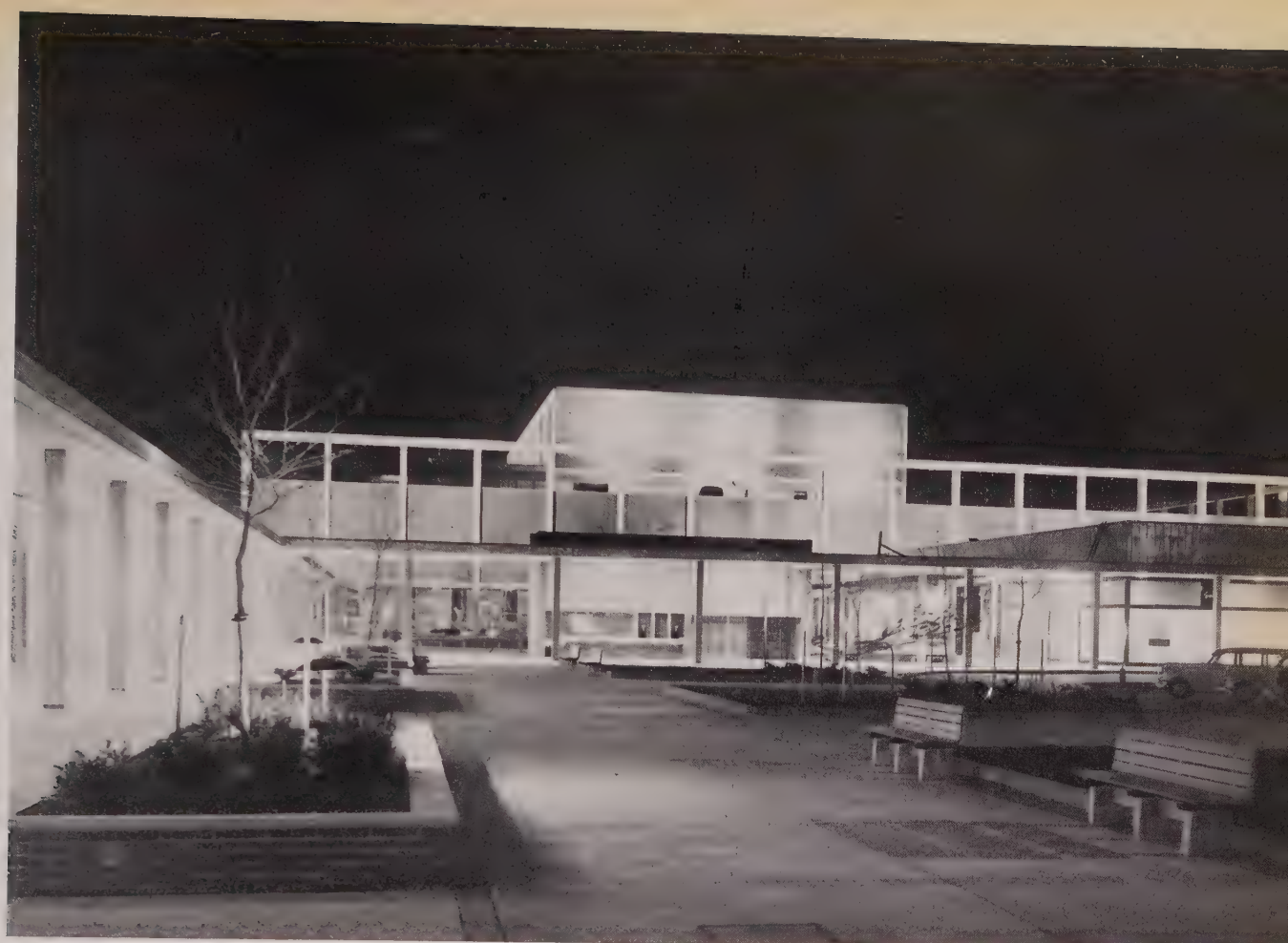
In order to fully comprehend and appreciate the planning aspects of the shopping center of the future, it is necessary to arrive at an important and surprising realization. The planned shopping center, of which a limited number of pilot projects exist today, is the only new architectural and planning concept created in our time and of our time. It is a child of the automotive age, a product of our business society; and it is planted with both feet firmly on today's realities.

As a planning concept, it is a formula of the new order to come within our entire urban pattern, and in this term I include not what we usually refer to as cities but the entire sprawling fabric of suburbs and metropolitan towns. It is the forerunner of the nuclear or cluster or, as some people call it, the cellular approach for regional planning. The fact that this new approach has been arrived at logically

1. Southdale Shopping Center, aerial view. Victor Gruen and associates, architects. *Photograph by architects.*







3. Northland Shopping Center.

4. Northland Shopping Center. (Photograph by Ben Schnall).



from the economic and functional requirements of American business is proof that the extension of the idea is unavoidable. What, then, is this cluster approach? It represent a complete negation of the 19th century pattern in which roads, streets and highways were used for the double purpose of serving as delineators for all structures serving human activities and, simultaneously, as traffic carriers for all forms of communication. With the advent of a new population group in the form of 60 million automobiles, this pattern is rendered impractical, dangerous, and utterly unusable: buildings erected on the banks of rushing traffic streams prove uninhabitable. Roads bordered by residences, working places and stores on both sides become impassable because of the steady outpouring of people and cars from the buildings. An unusable pattern has to be discontinued, and signs of the abandonment of the pattern become visible everywhere. Just as once we took the railroads out of our towns and city streets, we are now taking the automobile out. We are building freeways, expressways and parkways with grade separations, entrance and exit ramps; and we surround them with landscaped areas. The so-called « hot » business locations along busy highways are now occupied by numerous trees and bushes. Places of human activity will no longer be threaded along the rights-of-way of automobiles and trucks but will be clustered compactly within defined areas. Automobiles and other means of transportation will be excluded from the surface of these clusters. They will approach these new clusters in various ways along their periphery or on a different level. The surface areas will be reserved for the other nearly forgotten population group — the human being.

The planned shopping center, in its best examples, has translated the cluster theory into practice. Take a look at shopping centers like Northland or Southdale, or even certain neighborhood shopping centers. You will find generously sized and carefully engineered belt roads, which will transfer efficiently public transportation like buses and taxis to terminals and private transportation to car storage areas on the ground or sometimes on various levels. Once the car is parked, the shopper enters (after a relatively short walk through the parking area) the reservation for humans. Here, buildings containing carefully correlated uses are arranged in easy walking distance around paved and landscaped malls, courts, plazas, lanes which physically separate but functionally and visually connect the structures.



6. Pala Shopping Center, San José, California, Victor Gruen and associates, architects. *Photograph by Morley Baer.*



The planned shopping center has also succeeded in removing the unsight and obnoxious machinery, including all service facilities like truck traffic and garbage collection, from the consciousness of the shopper.

The cluster system, in order to be successfully applied, imposes certain requirements on the site. Obviously, it must be possible to gain accessibility from all sides. This accessibility can be partly achieved from existing roads, but it usually has to be supplemented by road development on the site itself. Circulatory roadways designed to distribute the traffic to all car storage areas must be established on the periphery.

The size and shape of the site must be such as to permit these arrangements and leave enough space in the center for the structures and the pedestrian areas. The surrounding public streets should not be evaluated in accordance to the amount of traffic they now carry but rather the remaining traffic potential which they offer for the future shopping center traffic. A long and narrow site alongside an overcrowded highway constitutes for reason of shape and traffic potential a poor location for a planned shopping center. A site immediately adjoining a freeway or maybe the crossing of two freeways might look good when passing by on first inspection, but would in all probability prove of poorest accessibility.

Let us assume we have found an ideal site as to shape, size and physical characteristics of terrain. The task then becomes, at first, one of land usage. Some people still don't understand that placement of buildings as close as possible to the public highway is not only valueless but destructive to the functioning of the whole. The building complex must be moved into a central location on the site so that it can be fully surrounded by the facilities which make its existence possible — parking and circulatory roads. The circulatory roads should always be peripheral and not along the building complex itself, as otherwise a new highway is being created which pedestrians walking from the parking lot to the stores have to cross. Roads along the buildings should be only short stretches, repeatedly interrupted and used only for the traffic movement within a limited parking lot.

Then we come to the placement of the structures themselves. The fact that many mistakes are being made in this respect and that little advantage of the possibilities which the shaping of the clusters offers are taken, can be simply explained. The architectural and planning profes-

sion, forced into the strait jacket of the outmoded gridiron pattern, has had no chance to exercise one of its noblest tasks: the shaping of open spaces, the coordinating of buildings and building groups with each other, the creation of a pedestrian environment. Faced with this problem, architects and planners somehow miss all those comfortable restrictions of building lines and setbacks which have reduced urban architecture to façade design.

Here is a real challenge, and the shopping centers of the future will have to meet it to an increasing degree. At first, there must be gained a clear understanding of the role and relation of various activities which are to take place in a shopping center. The motive must be to create the greatest attainable amount of equality of opportunity for the participating merchants. A shopping center which has hot spots always has cold spots and is predestined to lose economic effectiveness. In planning the spaces between the buildings, it is first necessary to realize that from many points of view, they are just as important as the buildings themselves. A good shopping center is more than a center for shopping. It encourages social, recreational and cultural activities. The length and width of open areas are related to each other and to the height and character of the surrounding buildings. The idea that malls must be elongated mousetraps for customers is held by people who haven't realized that the open spaces between buildings in a shopping center have functions all of their own. In them can be located minor structures, like restaurant pavilions, exhibits, refreshments stands; and beyond that, their space should be so organized that places where the body and eye can rest can be created.

As in any good work of architecture, beauty and utility are synonymous in shopping center design. Weather protection results in colonnades and crosswalks. Awnings serve for sun protection and give splashes of color. Well-coordinated building elements create a feeling of restfulness which persuades the shopper to stay long and return often.

Within a strong architectural framework order should be established but regimentation should be carefully avoided. Store signs and other individual expressions of the stores should be restricted as to their location and within the boundaries of good taste, but once certain rules are established, individual expression for each store should be encouraged so that the center reflects truly what it is: not a distributing institution, but an orderly grouping of many individual enterprises.

In certain climates, it might be desirable to protect the open spaces beyond the usual means of overhangs and canopies. Southdale Center near Minneapolis is the first example of an arrangement by which the « streets » are enclosed. This center is built on two merchandising levels around a one-block long three-story high central garden court. Its artificial climate permits the growth of California flora with magnolia trees, a eucalyptus tree and even orchids.

There is another shopping center type of the future which I haven't touched upon. It will develop in the cores of our metropolitan areas. Its planning will profit from the experiences which we are gaining in the development of regional shopping centers.

A project which has been developed for the revitalization of the downtown area of Fort Worth illustrates the possibilities of this new shopping center type. Besides all the advantages of the regional suburban shopping center: accessibility, complete separation of foot and vehicular traffic, attractiveness, this has one additional one, the best possible location in the very center of buying power.

In the Fort Worth plan, the circulatory roadway of the shopping center becomes a many-laned belt road; the vast parking areas appear here as multiple deck garages directly accessible from the belt highway. They are arranged in such manner that they reach like fingers toward the center so that from the pedestrian exit side, walking distances are cut down to a minimum. The present downtown streets now devoted to the storage of moving, stalled and stored tin are converted into landscaped malls, courts and plazas, similar to but more exciting than the ones in the existing regional shopping centers.

Shopping centers of the future will exist in many locations. They will be of varying sizes, of manifold design, and they will have varying functions. Some of them will serve the smallest residential clusters and contain convenience goods, stores and small community facilities. Others will serve constellations of clusters, and still others constellations of such constellations. They may have the size of today's large regional shopping centers. A galaxy of all these constellations will constitute the metropolitan area, and in its center will be located the motor of urban life. It will be serving the administrative, cultural, social, entertaining, financial and merchandising needs of the vast metropolitan regions.

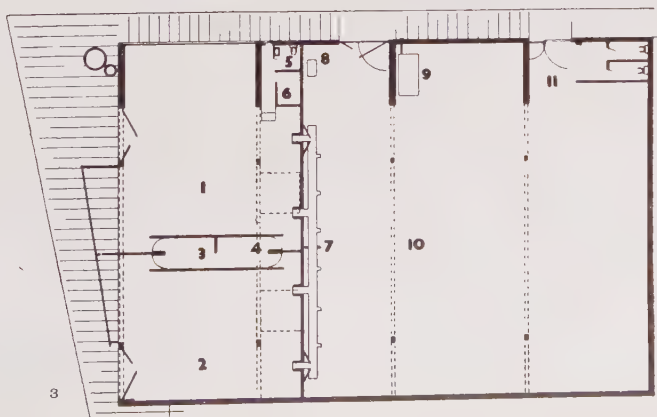
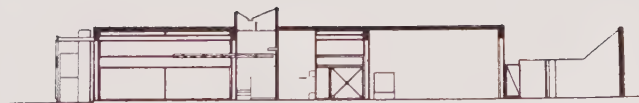
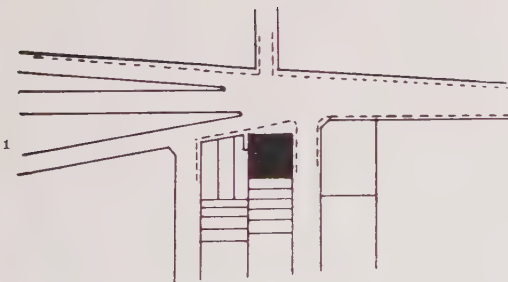
Victor Gruen

*

Garage at Loughborough

169

Copcutt, Hancock & Hawkes, arch.



1. Site plan showing how the garage is placed on the axis of a space formed by the junction of a number of streets. 2-3. Section and plan.

Key: 1, car showroom. 2, motor-cycle showroom. 3, manager's office. 4, secretary. 5, w.c. 6, store. 7, heating plant. 8, compressor. 9, fuel oil tank. 10, workshop. 11, yard.

The building is placed on the axis of the space formed by the junction of the Loughborough-Nottingham trunk road and five streets.

The building is a one-purpose cell, almost 80 ft. square, with a timber division separating service and sales. The latter space is subdivided for the display of cars and motor-cycles, and for an enclosed office space. A closet and store are placed over an existing, heating chamber.

Materials (internal and external) are limestone rendering, oiled hardwood and matt varnished Japanese Luan and Gaboon plywoods, white-studded rubber, mill-finish aluminium, exposed concrete, glass, brick, plaster and softwood boarding painted white, steel in narrow widths painted silver, black, blue or red.

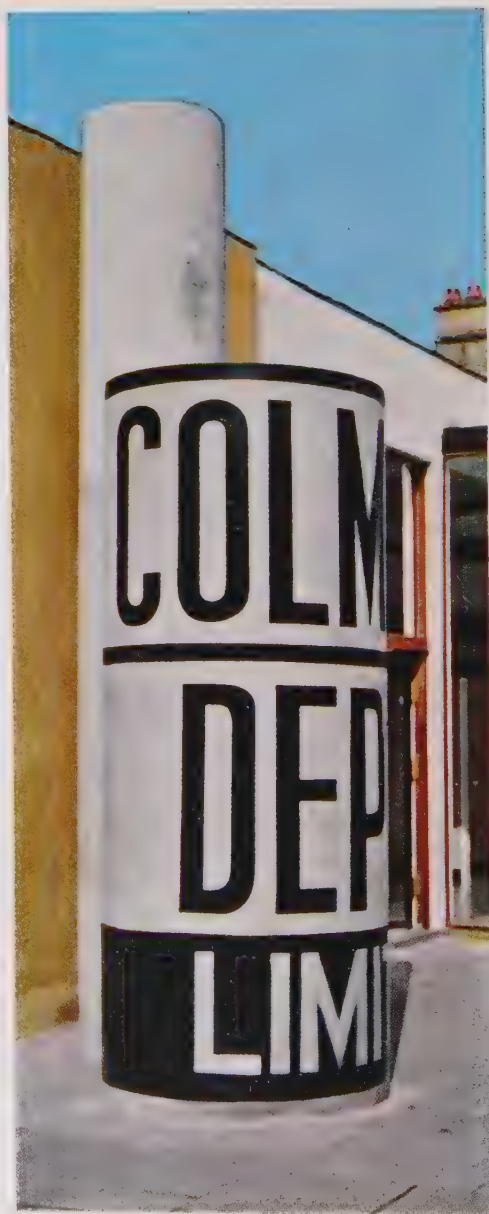
As there are few pedestrian customers the exterior advertising signs are directed at the fast-moving, trunk road traffic. It consists of large letters painted on the glass and of an eye-catcher of concrete tubes, with painted lettering.

The structure is dependent on preserving the existing plan pattern and the necessity to provide frontages to two whole sides. Hence the combination of main frame to Nottingham Road and short cross walls to Ratcliff Road; cross walls are in 14-in. brickwork, walls parallel to span of p.c.u's, 9 in. brickwork.

Three 72 ft long bays of 27 ft. wide are spanned by 7¼ in. deep prestressed precast r.c. Bison beams. There is no screed; joints are grouted with felt finish. Precast units are left smooth for painting on underside, the joints pointed giving an acceptable directional pattern to the ceiling. The 7 ft. high showroom entrance doors, 4 ft. and 6 ft. wide, are formed in unequal steel angle welded to a box-section and ground off, with the projecting flange as glazing rebate. Hardwood clapping strips, brass screwed to meeting edges, ensure accurate closure. The total assembly has the feel of a safe door. Handles are wrought from high-tensile steel. The communicating double doors between showroom and workshop are treated as an opening section of the all and are lined and set flush with the timber wall on straps and bands.

The industrial oil-fired plenum system is

4





5

4-5. Lettering has been very successfully incorporated in the design, to attract the attention of fast-moving traffic. 6. The projecting bay of the car and motor-cycle show-rooms on the main front lettering is painted aluminium, steelwork black.

6





7



8

7-8-9. Garage at Loughborough, England, by Copcutt, Hancock & Hawkes, architects. These details of the showroom.

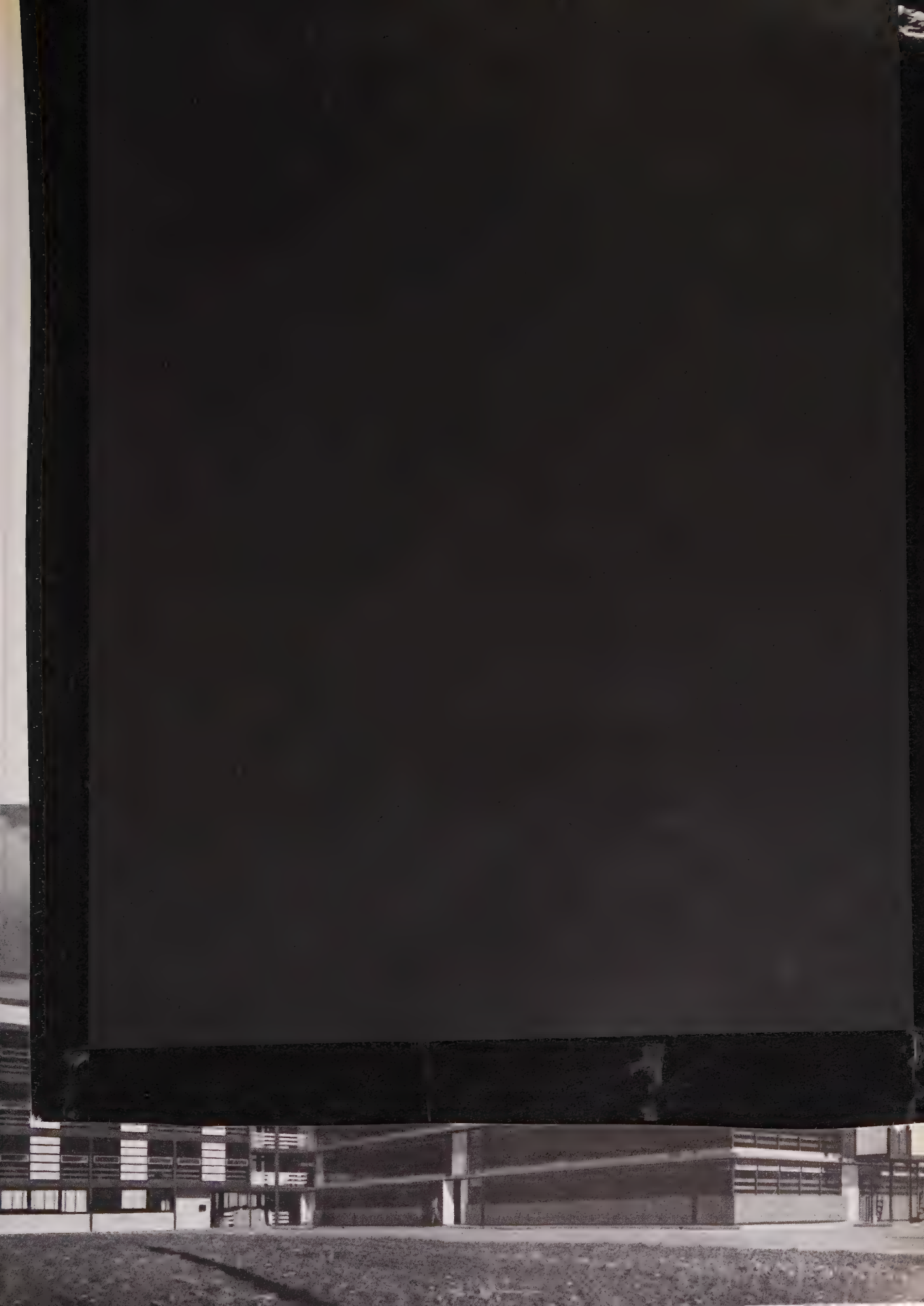
9



centrally located, with a simple duct installation, 25 ft. branch either side of heat exchanger, with alternating outlets controlled by dampers to workshops and showrooms. Narrow rectangular sections of duct project through timber-lined wall, and are painted red internally. Two further louvred openings formed in this wall at low-level permit re-circulation.

The plant is quiet in operation, controlled by a thermostat and time switch, and is fed from a 750-gallon fuel-oil tank with road access to filler pipe through a cast aluminium lift-off door.

General showroom artificial lighting is by six 20 ft. long fluorescent fittings mounted on the division between workshop and showrooms on stranded wire rope at a height of 8 ft. Each fitting is formed by bracketing half-hard aluminium baffles on either side of 3 in. square industrial trunking containing instant-start gear and chokes for two 8-ft. tubes. Supplementary lighting is provided by tungsten reflector spots and fluorescent tube mounted on the inside face of the deep transoms and controlled by time switch. There is therefore no ceiling wiring. Including demolition, heating plant and furnishing, the total cost was Lst. 9,000 (tender figure Lst. 9,500). The low cost of 3 s. 0 d. per cubic foot was due to 'as found' method.





2. Staircase and hoist housing on the south end of the warehouse. Channel sections, m.s. angles and tees form the basis of the exposed frame. The solid panels appearing within the frame are of steel chequer plate and are calculated to assist in the rigidity of the frame. The remaining panels are of fixed clear glass. Because of the depth of the building and the wide floor overhang, large areas of glass were re-

quired for light penetration. To prevent excessive heat germinating the seeds, heat absorbent glass, which absorbs 80-85% of the sun's heat and also prevents condensation, has been used. As a further precaution against heat build-up there are hit-and-miss ventilators below windows and opening lights at the top, ensuring a vertical flow of cool air behind the glass.

The building owners are wholesale seed merchants who, having lost their old premises in a fire, required a factory with about 30,000 sq.ft. of floor space for the purpose of drying, cleaning and storing agricultural seed.

The site was open land which formed part of the Company's seed testing grounds; access was obtainable from the public road in the south-west corner of the site; the roads running along the west and north boundaries belong to British Railways and are private; the site is level.

Since the active processes of drying and cleaning are quite different from the static function of storing, the factory was planned in two separate buildings; a processing building to contain the drying plant, cleaning machines, laboratory for testing the fertility of seeds, and office accommodation; a warehouse for storing the sacks of seed.

The need for stringent fire precautions, owing to the high value of seed in store, influenced the planning, form and construction of the buildings.

When delivered by the growers to the

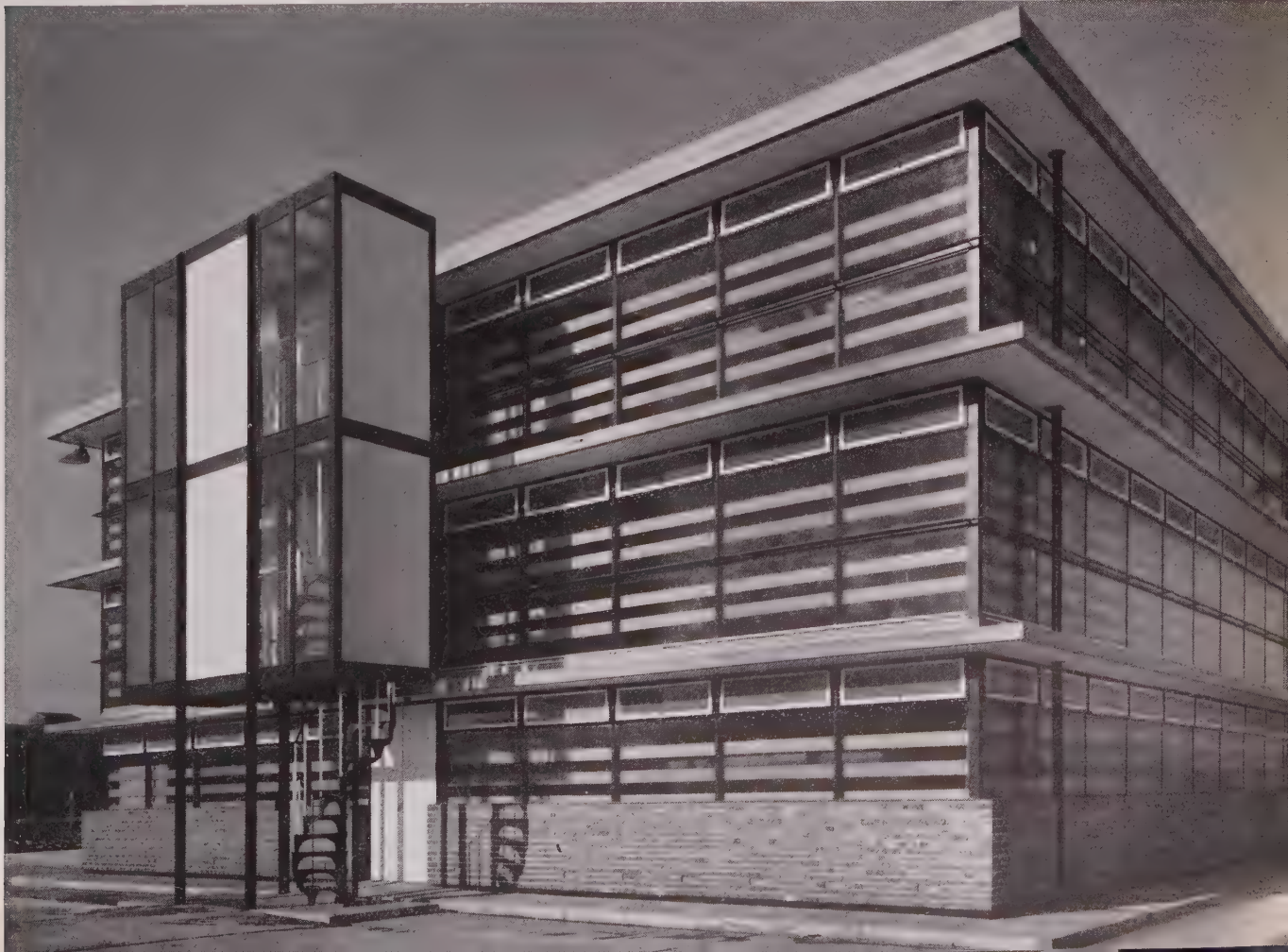
factory, the seed is lifted to the top of the processing building for drying. From this level it passes through a chute to the floor below where it is fed into the appropriate hopper for cleaning. These hoppers feed the cleaning machines on the 2nd floor through which the seed passes before being discharged clean at first floor level, where it is bagged and taken to the warehouse across the connecting bridge for storage.

The buildings are grouped round the forecourt; trees and shrubs have been planted on the west side to complete the visual enclosure of this space. The layout has been planned to allow for the addition of another warehouse on the east of, and identical to, the one already built.

The different forms of the two buildings were determined by their different functions. It was intended that a certain tension should be created between the active character of the processing building and the static character of the warehouse. The relationship between the two buildings is stressed by the proportions and detailing of the cladding.

3. South end of the Warehouse and hoist enclosure; engineering brick base; cantilevered reinforced concrete floor slabs; steel mullions painted red, blue-

green non-actinic glass, white painted guard-rails internally. Steel frame of hoist enclosure painted red, steel chequer plate painted white, clear sheet glass.

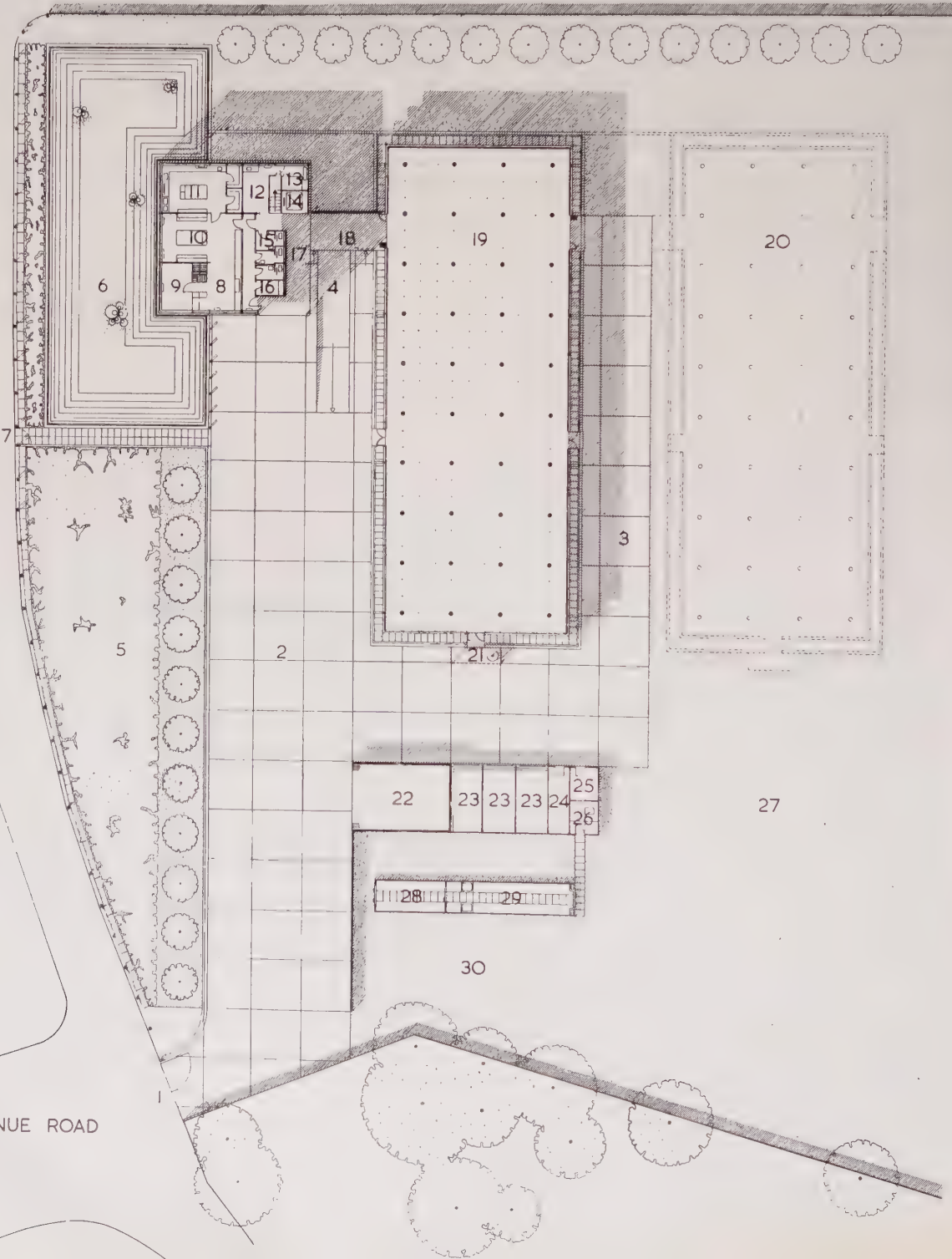




176

STATION ROAD

AVENUE ROAD



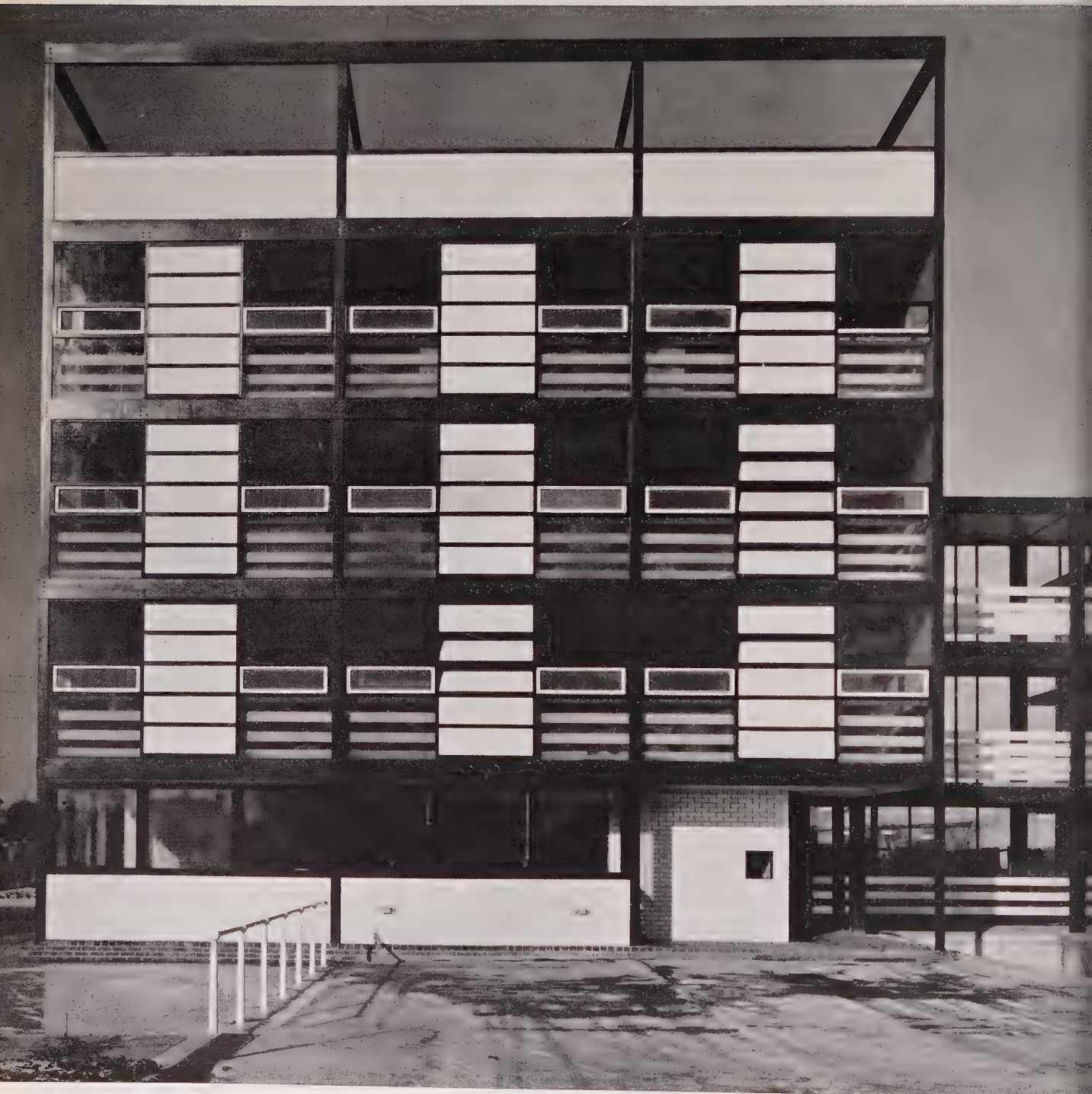


5. The processing building from the roof of the Warehouse.

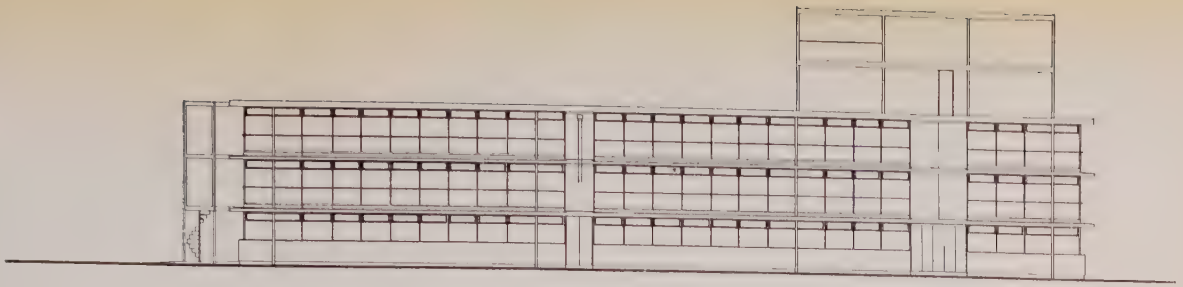
4. Cooper Taber Factory: general layout;

- 1 Main entrance gates
- 2 Concrete forecourt
- 3 Concrete service road giving access to east side of Warehouse
- 4 Sunken loading bay with ramp up to forecourt
- 5 Shrubbery
- 6 100,000 gallon static water tank
- 7 Gate providing direct access with old premises remaining on other side of Station Road
- 8 General office
- 9 Manager's office
- 10 Shop
- 11 Laboratories
- 12 Staff rest room
- 13 Electrical intake and lift motor room
- 14 Lift
- 15 Lavatories
- 16 Warehouse foreman's office
- 17 Covered loading bay
- 18 Covered link connecting Processing Building with Warehouse

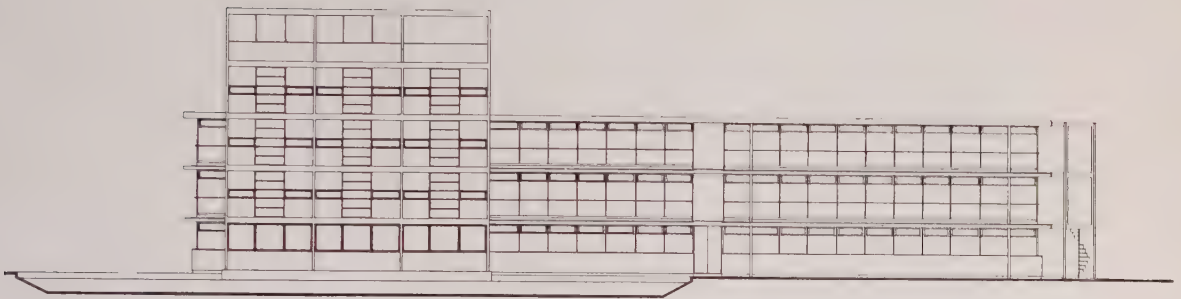
- 19 Warehouse; each floor 8,000 ft. surface
- 20 Future Warehouse
- 21 Enclosed hoist and spiral staircase
- 22 Garage for two lorries
- 23 Garage for car
- 24 Store
- 25 Fuel store
- 26 Boiler room for greenhouse heating
- 27 Seed proving grounds
- 28 Unheated greenhouse
- 29 Heated greenhouse
- 30 Screened yard for horticultural use
- 31 Take-off and bagging floor
- 32 Pea-picking room
- 33 Lift and staircase landing; bridge linking with Warehouse at first and second floor levels
- 34 Machine floor; machines are fed via hoppers from above and discharge via chutes to the take-off floor below
- 35 Hopper floor
- 36 Gas heated drying floor; dried seed is discharged via chutes to the hopper floor below
- 37 Open air drying floor



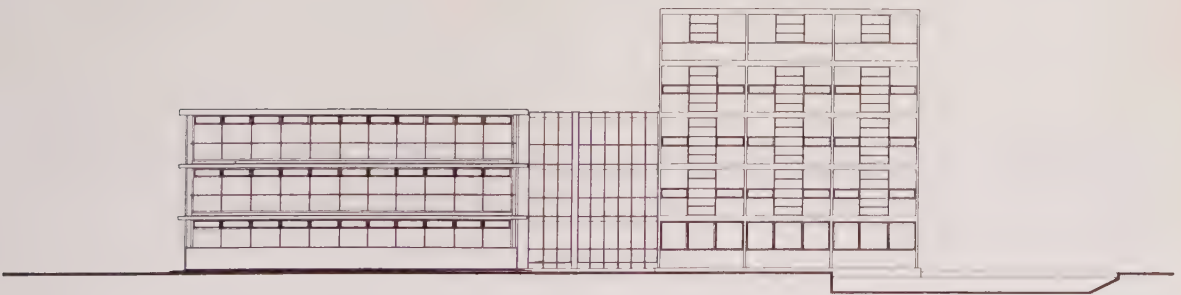
6. Cooper Taber, Witham. Processing building; south elevation; pool on left, forecourt in foreground, bridge connecting with Warehouse on right.



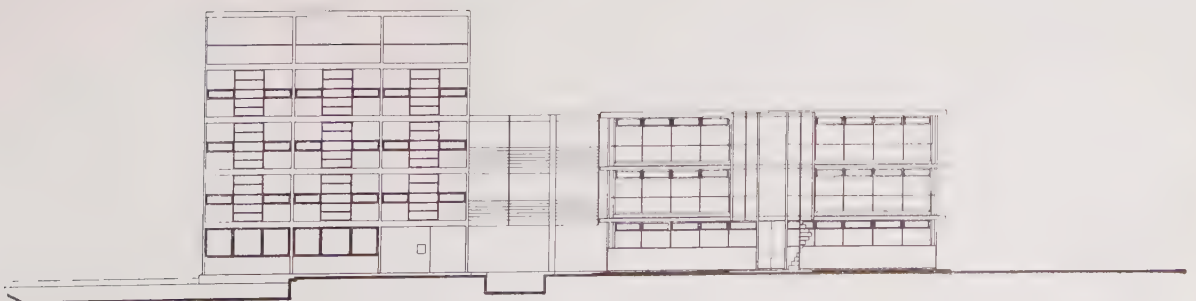
EAST ELEVATION



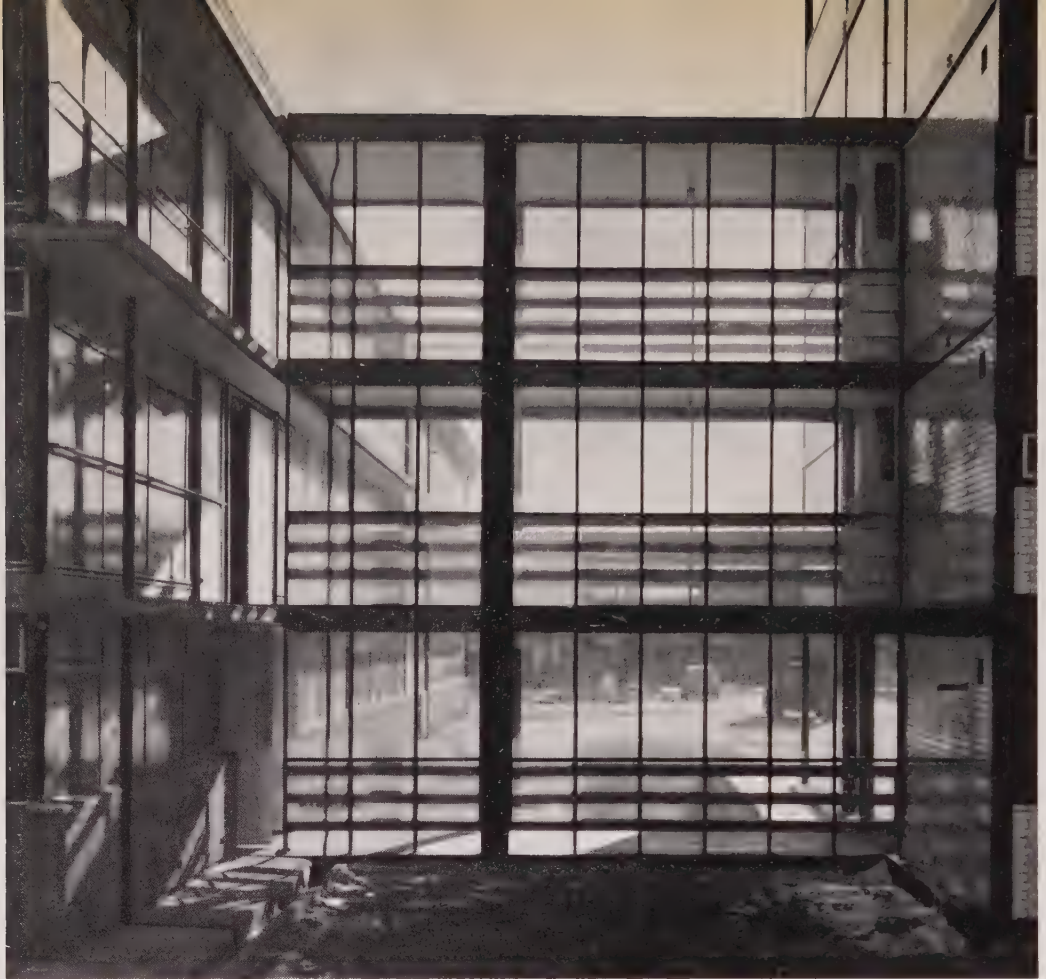
WEST ELEVATION



NORTH ELEVATION



SOUTH ELEVATION



8

8-9. Cooper Taber, Witham. North elevation of the bridge linking the Warehouse on the left with the Processing building on the right.

9



E. Maxwell Fry

Factory at Hemel Hempstead

Ove Arup & Partners, arch.

181

1. The C.B.P. Factory at Hemel Hempstead: the façade.
Photograph by Colin Westwood.



Of the three factories described by *Zodiac* in its first issue — two British and one Venezuelan — this one by Ove Arup is perhaps the smallest, but not the least interesting. Ove Arup has been one of the original members of the MARS group before the war, and he is still a contributor of it as a Consultant Engineer.

A comparison between the factory by Arup, the one by Chamberlin, Powell and Bon, and the garage of Loughborough designed by Copcutt, Hancock and Hawkes, might be useful and give a rather clear idea about some trends of contemporary architecture in Great Britain.

The factory by Ove Arup, very linear and neat, brings into full view the machinery visible in every pavilion through the crystal walls. What the modern taste needs, in factories more than in houses, is simplicity. *

2. Ove Arup & Partners, architects: a factory at Hemel Hempstead, England. The main entrance. Photograph by Colin Westwood.





Photograph by John R. Pantlin.

Here, nearly for the first time in England, are forms arising directly from function and man produced materials; a genuine essay in Engineer aesthetic by an aesthetic-minded Engineer, and one of the first supporters of C.I.A.M. in England.

The scale is established by the relationship between the separated forms gathered about the chimney, so that the curtain walling of the office front, which might under normal circumstances have lowered the sense of scale, is held in a subordinate and clearly non-structural place in the scheme

E. Maxwell Fry.

4

5



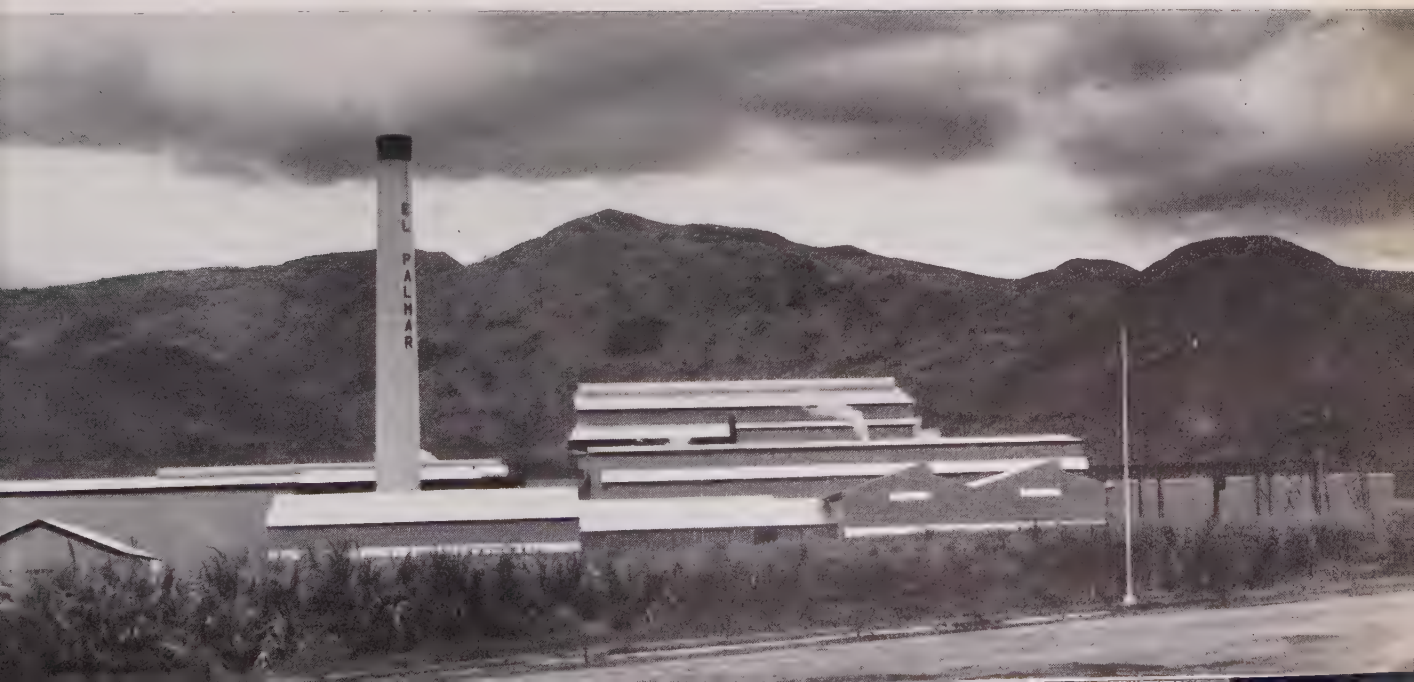
*

Sucrerie à El Palmar

185

Tomàs José Sanabria, arch.

1. Au bord de la vieille route qui relie Caracas à Maracay, à 600 mètres d'altitude, est la nouvelle sucrerie El Palmar.



El Palmar est le nom d'une sucrerie qui s'élève à 600 mètres d'altitude au bord de la vieille route qui relie Caracas à Maracay, à l'ouest du village de San Mateo, dans un coin paisible du Vénézuéla. L'ensemble des bâtiments est l'œuvre de Tomás José Sanabria, un architecte de la plus jeune génération. Nous avons voulu que, dans ce premier numéro de *Zodiak*, le Vénézuéla soit représenté non pas par quelque-une de ces architectures à grand effet, qui sont en train de transformer radicalement l'aspect de la capitale (posant sans cesse de grandes questions stylistiques, sans laisser d'éveiller chaque fois émotion et admiration), mais par l'élégante solution d'un problème d'architecture et d'urbanisme, plus modeste peut-être, mais que cependant pourrait bien signifier pour le Vénézuéla un bon exemple du point d'équilibre entre les exigences artistiques et les exigences sociales.

Ce qui frappe le plus dans cet établissement c'est la simplicité de la conception unie à un emploi clairement avoué des différents matériaux. L'agencement traditionnel de la raffinerie n'est pas transposé sur le mode « moderne », à la recherche d'acrobaties de style, car il dérive directement de la fonction, mais il est réalisé ici avec utilisation de matériaux nouveaux, plus appropriés. Le pouvoir suggestif du métal est toujours très grand dans les usines parce qu'il évoque aussitôt l'image de la productivité. Ici, comme dans l'usine de Chamberlin, Powell et Bon (voir pages 173-180), une claire utilisation du métal trouve sa plus belle justification.

La sucrerie occupe quatre hectares d'un domaine de 600 hectares environ. Ce terrain a été aménagé rationnellement: entre la raffinerie et la petite zone résidentielle s'élèvent deux faibles éminences d'un peu plus de 10 mètres d'altitude. Leur rôle est de *dissimuler* l'usine à la vue du personnel spécialisé (15 familles), ménageant ainsi deux ensembles nettement séparés bien que très proches et formant unité. De plus, chaque maison est construite selon l'antique principe latin du plan orienté vers *l'intérieur*, d'où indépendance véritable de chaque famille qui dispose, pour son usage individuel, d'un petit jardin privé, d'un espace réservé aux jeux des enfants, d'une terrasse, etc.

Ainsi se trouve nettement affronté et résolu pour la première fois l'aspect psychologique de la cohabitation homme-usine. Certes, l'homme est disposé à collaborer avec l'usine, cependant, outre sa propre indépendance économique (et politique), outre les services sociaux, il désire quelque chose de plus irrationnel mais de tout aussi précieux: l'indépendance psy-



2

187

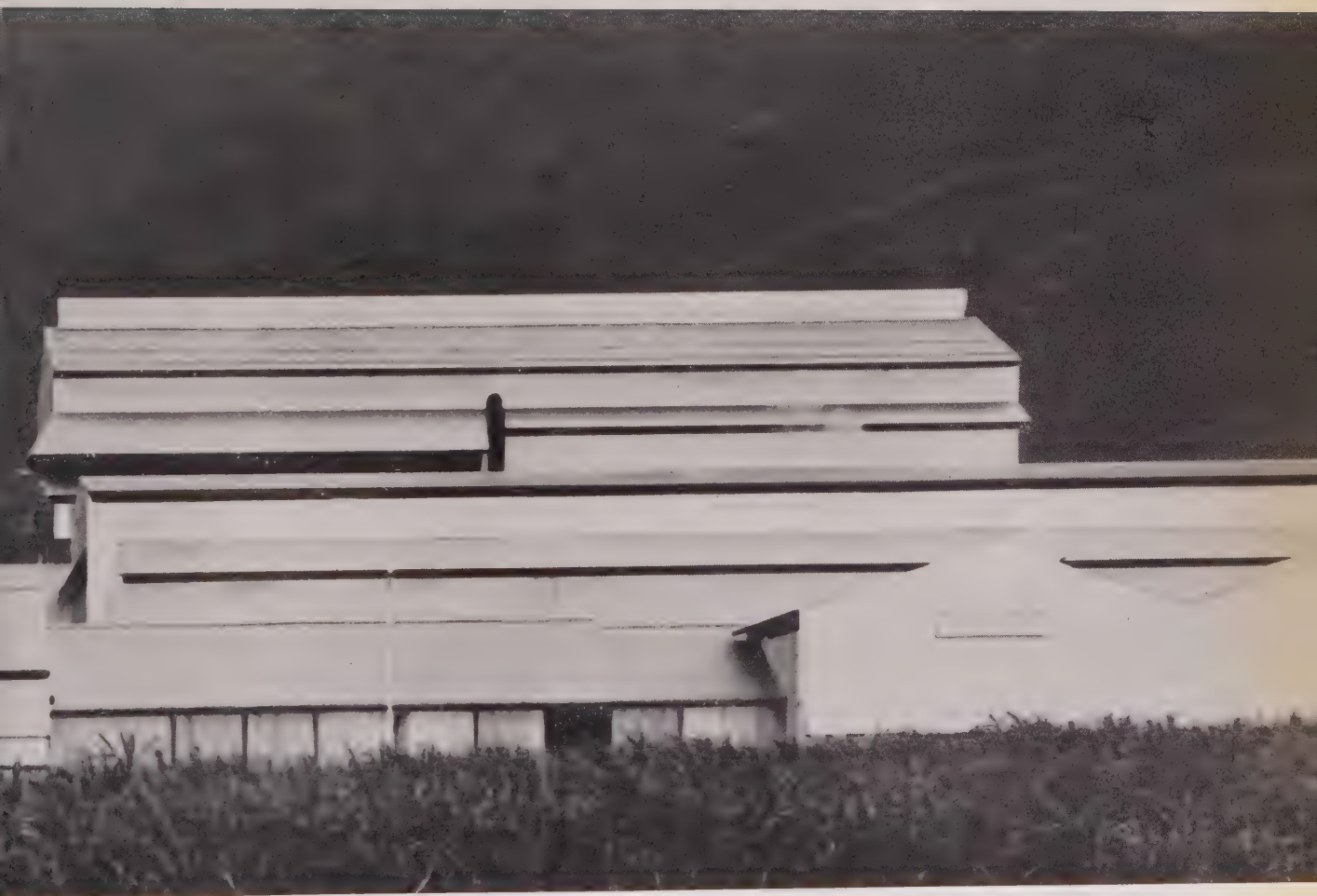
2. Le bâtiment principal de la sucrerie. 3. Détail du dépôt. Toutes les photos sont de Paolo Gasparini.



3



4. Vue de la sucrerie El Palmar, du sud.





5

chologique à l'égard de l'usine. Il désire
ne pas la voir.

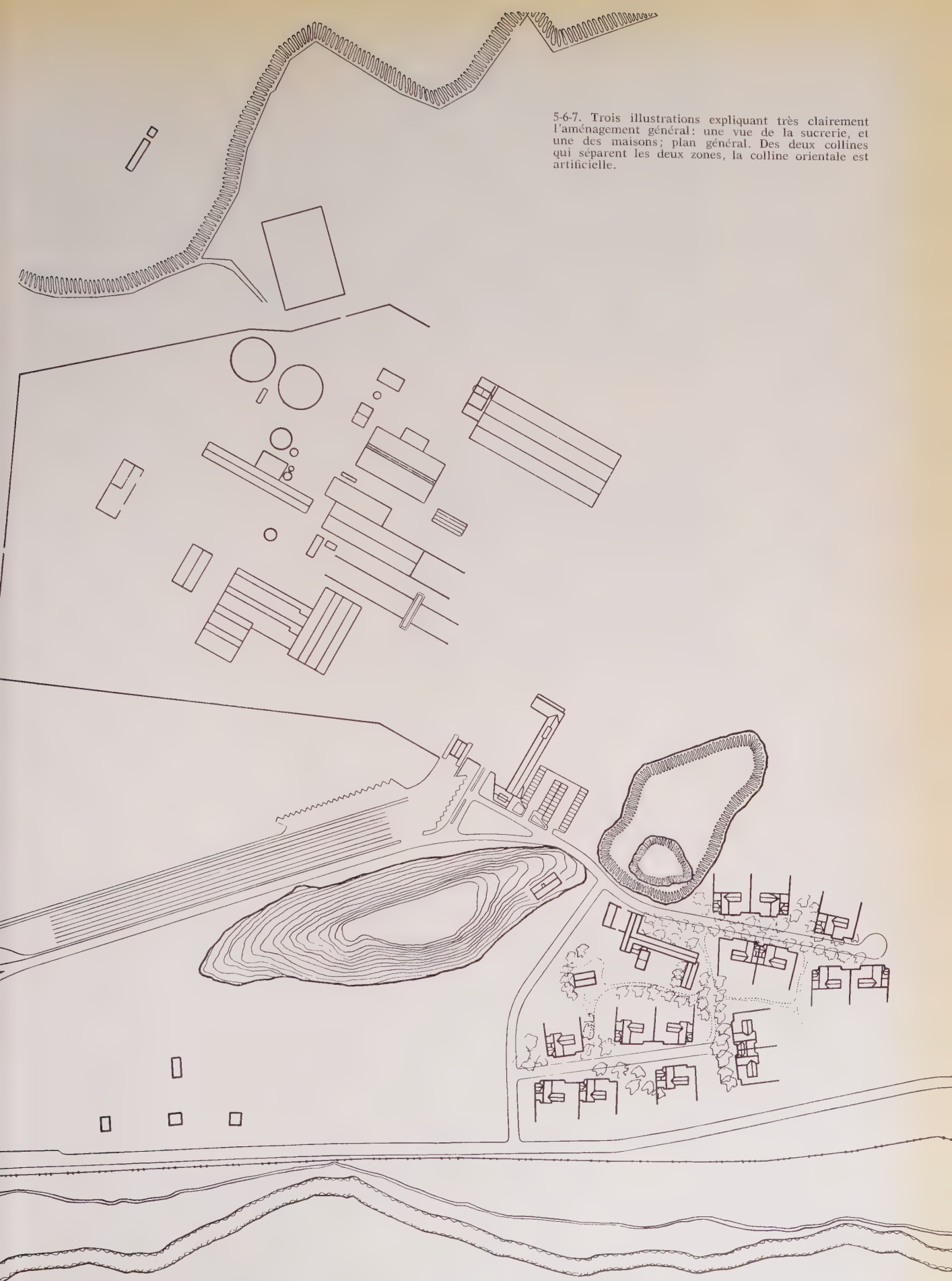
Le petit quartier résidentiel comporte également un minuscule hôtel pour les visiteurs éventuels de l'usine. La masse des ouvriers d'El Palmar vit dans les deux villages tout proches de San Mateo (à 3 km.) et de Turmero. L'autostrade, qui bientôt reliera Caracas à la partie Sud-Ouest du pays, passera près de la sucrerie et l'usine y aura directement accès par une entrée autonome. La capacité de traitement de l'entreprise est d'environ 9.000 tonnes de canne à sucre par 24 heures. *

190



6

5-6-7. Trois illustrations expliquant très clairement l'aménagement général: une vue de la sucrerie, et une des maisons; plan général. Des deux collines qui séparent les deux zones, la colline orientale est artificielle.





8



9

8-9. Une salle de réunions à l'intérieur de la sucrerie.
10. Vue d'une des petites maisons destinées au personnel.

10



Salut au Constructivisme

Il est particulièrement difficile et risqué d'esquisser l'histoire d'un mouvement encore actuel. Ceux qui se souviennent voient souvent d'une manière aussi subjective que ceux qui découvrent.

Or, il y a un mois, au cours d'une conférence que nous donnions aux étudiants de l'Ecole d'Architecture de la Cambre, nous avons été amenés à évoquer l'atmosphère dans laquelle s'était développé le mouvement architectural de 1920 et ce tableau projetait naturellement, dans un dynamisme efficace, découvertes et provocations, querelles et bagarres. Cette description d'une période tumultueuse et passionnée semblait surprendre nos auditeurs. Exagérons-nous le drame de notre jeunesse?

Marcel Arland, ancien combattant désenchanté, est plus catégorique: « *Ce fut une « foncière anarchie dans l'éthique comme « dans l'esthétique... Ce fut une impuissance « ce à sortir de soi, unique horizon, prison « sans amour... Ce fut encore la quête des « expériences extrêmes: un goût du neuf, « quel qu'il fût, du pittoresque, de l'extra- « ordinaire, de l'instable, de l'avorté, du « monstrueux... ».*

Le texte nous fait songer à un commentaire de Jean Prévost dans son « *Histoire de France depuis la guerre* »:

« *Ces jeunes gens tentèrent de penser par « dogmes, en philosophes; beaucoup, sou- « vent même sans se prononcer des mots à « eux-mêmes, pensèrent en poètes et en ar- « tistes informes: par images dominantes, « attirantes, parfois contradictoires, rebel- « les à s'organiser* ».

Un vœu unissait les adversaires: « *Etre prématuré, c'est être parfait* » (Oscar Wilde).

Si cette rupture inconditionnelle des traditions a déterminé la poussée de quelques notions simples, d'une grande portée pratique, félicitons-nous que les complexes violences de ce temps-là aient sauvé d'autres libérations. N'est-il point symptomatique que l'extrémisme puritain de la revue hollandaise « *Stijl* », au modernisme non-figuratif ascétique, ait accueilli si souvent, la tendance aussi opposée que possible au Dadaïsme, destructeur avec verve? Inversement, le surréalisme qui répudiait toute préoccupation esthétique ou morale, a fait un bout de chemin avec le communisme militant de la révolution soviétique.

Gardons-nous donc de voir n'importe quel

secteur d'une époque sans ses contradictions internes. Tous les fruits sont menacés de devenir blets.

Ainsi les architectes ne peuvent éliminer de leur reconnaissance, ni le fonctionnalisme, ni la construction progressive, ni ce que nous appelions jadis la plastique pure, un art qui s'élabore une existence propre en dehors de toute référence à la réalité.

N'oublions point néanmoins que le fonctionnalisme tend aussi à la paresse, à servir des habitudes périmées au lieu de provoquer des adaptations inventives.

Aussi bien, la technique des matériaux a ses mandarins qui en font un but, alors qu'elle n'est qu'un moyen au service de l'homme.

Enfin, si un art dégagé de l'imitation objective trouve dans un approfondissement de la vie intérieure, une inspiration exigeante, il n'en est pas moins vrai que cette tendance possède également sa solution de facilité en proposant une méthode superficielle de décoration à certains snobs et opportunistes de la publicité commerciale, de l'aménagement des magasins et des bars, de la confection et de la présentation de certains produits.

Comme cela nous éloigne des ambitions premières surgies ça et là à travers l'Europe!

En ces années-là, une remarquable colla-

boration internationale de caractère spontané a suscité un abondant échange d'idées et de documents. Des plans, des images, des manifestes nous parvenaient à Bruxelles des quatre points cardinaux. Les messages étaient apportés par de nombreuses « petites » revues de programme varié et de ferveur égale.

On ne dira jamais assez le rôle qu'ont joué ces périodiques de toutes langues dans l'instauration d'un esprit d'avant-garde, audacieux et compréhensif, qui non seulement rapprochait les créateurs de toutes les races, mais aussi confrontait les différents spécialistes. Dès 1916, Pierre-Albert Birot avait créé à Paris, une revue : SIC (*Sons, Idées, Couleurs*). Son mot d'ordre exaltait l'effort : Chercher autre chose, toujours autre chose, encore autre chose, car « chercher, c'est vivre ; trouver, c'est mourir ».

Somme toute, la plupart des jeunes gens acceptaient qu'au-dessus des réussites de leurs équipes se communiquât à l'échelle mondiale, une espèce de révolution perpétuelle des arts.

En U.R.S.S., la situation des chercheurs empira très tôt. Pourtant à l'époque héroïque des batailles révolutionnaires, quand Trotsky était commissaire du peuple et que le poète futuriste prolétarien Maïakovsky se produisait dans la rue et à l'usine, on pouvait espérer que triomphant dans la



mise en scène théâtrale d'un Meyerhold, le constructivisme s'imposerait comme style du régime nouveau.

Hélas, au printemps de 1924, le critique berlinois Adolf Behne adressait à notre hebdomadaire bruxellois « 7 Arts », un tableau vivant de l'Art en Russie Soviétique. Il y constatait que si une « *Ligue des Artistes de Gauche* » publiait à Moscou, aux frais de l'Etat, un périodique « *Lev* » qui combattait ouvertement la politique esthétique du gouvernement, l'art officiel demeurait dans l'imagerie la plus rebattue de la vieille Europe.

Comment ne point songer avec mélancolie à cet échec d'un art primitif, robuste et décidé, évolution du futurisme italien sous une forme populaire slave?

Pourra-t-on dresser un jour l'inventaire de tous les efforts brisés sur les bords de la Moskova ou de la Néva?

Il y a 33 ans, d'après une revue allemande, « 7 Arts » rapportait que M. Gudina prévoyait des cités jardins en verre dans un Etat socialiste et que M. Selinski suggérerait comme Panthéon de la Révolution, un palais immense avec des parois mobiles de verre et d'aluminium édifié sur une gigantesque base d'acier à rotation automatique:

« *Architectes, constructeurs, ajoutait le pionnier, dirigez-vous selon le profil social du jour qui vient. Adaptez-vous au sens dynamique de l'histoire. Construisez du mouvement!* ».

Si cela vous paraît ressortir encore à l'imagination de la science-fiction, retenez pourtant que ces théoriciens, réalistes à leur façon, militaient pour associer le social et l'artistique. Ainsi ils opposaient le fer et le bois, matériaux prolétariens à l'aristocratique pierre. Ils rêvaient de combinaisons hardies de matières et de formes en opposition avec les silhouettes et assemblages qui rappellent les hiérarchies nobles ou bourgeoises de l'ancienne société.

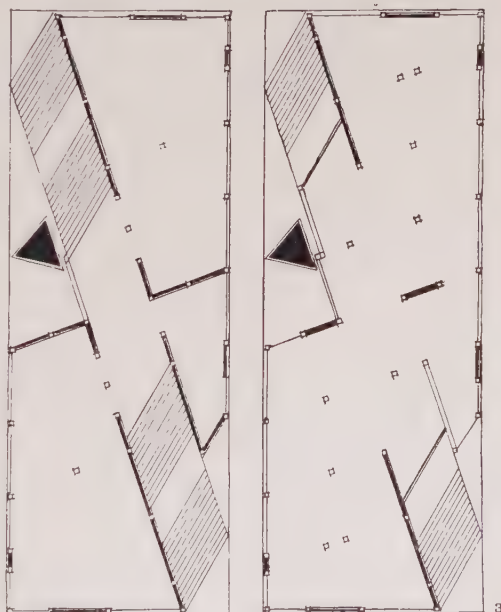
Trois exemples sont devenus des « classiques » du constructivisme.

Dès le premier anniversaire de la révolution d'Octobre, en 1918, Natan Altman a cherché à associer la plastique urbaine au défilé des masses victorieuses. Tel. Leningrad d'hier se composait un nouveau visage en accord avec l'explosion de joie populaire: d'immenses surfaces colorées liaient les édifices du passé, comme un monumental décor de théâtre adopté par une ville en fête.

En dessinant une charpente métallique courbe, comme un soulèvement de lignes brutales et concordantes, Tatlin a célébré une troisième internationale bien concomitante du siècle de la machine et des multitudes revendicatrices.



2



3

Le monument date de 1920. L'Exposition des Arts Décoratifs de Paris 1925 allait donner une dernière démonstration de ce courage de la sobre originalité. La pavillon des Soviets de Melnikof se refusait à singer un palais. Pourquoi un bel élan sincère sans luxe ne témoignerait-il pour une fédération jeune parmi un rassemblement de nations? Et une charpente en bois d'une allure inattendue exprimait simplement et lyriquement avec la frugalité spécifique d'un baraquement provisoire, le goût et l'honneur de la personnalité, la dignité de symboliser pour quelques mois, dans un pavillon d'exposition, la marche en avant d'un régime.

Ces trois applications avaient l'avantage de dire quelque chose de profondément senti qui ambitionnait de rayonner parmi des sites éphémères ou durables.

Victor Bourgeois

Une proposition

A l'époque où il n'était que colonel, je faisais partie du régiment d'un des grands maréchaux de France qui formait le projet d'enseigner le maniement des armes aux jeunes recrues par l'image, par le film. La guerre a passé, la vie a changé, l'architecture a évolué... On n'a pas encore trouvé de maréchaux du cinéma pour enseigner, ou simplement faire connaître l'architecture par le film.

Depuis un certain temps de nombreux réalisateurs ont compris les possibilités de pénétration du film dans des oeuvres à deux dimensions et l'on a même vu, un des metteurs en scène les plus connus faire un film de succès de long métrage sur Picasso sans rien sacrifier au goût du public. Nombreux sont les amateurs d'art, et de plus en plus nombreux ceux qui voudraient comprendre la plénitude des rapports humains exprimés par les langages spécifiques de chaque art, dispensateurs de l'enrichissement humain. Un de ces arts, dont la présence est une exigence majeure dans chaque chef-d'oeuvre d'autres arts, l'architecture est seule à rester incomprise le plus souvent même par ses servants. Au delà de ses propres critères de jeu savant de volumes, de lignes, de rapports, de nécessités constructives et d'usage, beaucoup ne voient que des formules, des ordres antiques ou modernes.

Le cinéma pourrait faire beaucoup pour clarifier les rapports de l'architecture avec les hommes, les civilisations et l'évolution générale. En apparence, l'architecture et le cinéma n'ont rien de commun, sinon la possibilité pour celui-ci de servir de tribune à l'autre. En fait, l'architecture est une chose statique, si l'on excepte, comme on le fait d'habitude, les bateaux, les trains, les avions, les voitures, les barrages hydroélectriques — à ce titre, pourquoi ne pas exclure du domaine de l'architecture les usines, les stades, les appartements, les rues, les routes, les jardins? —, le domaine de l'architecture étant pendant longtemps l'immeuble. La rivalité de l'élévation et de la pesanteur. L'élévation du vide, appuyé sur les tangeante des poussées. Les rapports du sensible avec le raisonnable. Les effets mutuels de la destination des édifices avec les données des techniques et des matériaux. Autant d'éléments capables de servir de coordonnées à une civilisation. S'il est vrai que ce que l'on nomme le

plus souvent architecture était immobile, elle est néanmoins destinée à être un contenant, dont le contenu est l'homme. Même l'homme immobile, par le va-et-vient de ses yeux, de son esprit, est un continuel mouvement autour des éléments statiques de l'architecture. Il en résulte pour les éléments constants et statiques de l'architecture des rapports constamment renouvelés entre nous et les édifices, qui sont à ajouter aux rapports dynamiques intrinsèques des éléments immobiles de l'architecture extrapolée par les yeux et les qualités de la lumière et de l'ombre. Ces dernières font parties de l'arsenal du pouvoir architectural, capables d'exalter la beauté, tout en ménageant les besoins de l'utilité par ses constituants.

En face de cet art solide, immobile la plupart du temps mais en constant mouvement d'échos architectoniques, le film est une suite d'images mouvantes. Paradoxalement, le mauvais film reste souvent statique, même s'il fait des bonds dans l'espace et le temps.

Parmi les centaines de films d'architecture que nous avons eu à visionner en vue d'établir un catalogue raisonné pour l'Unesco, nous avons dû maintes fois regretter l'absence totale du mouvement architectonique organisé en vue de l'expression. Expression propre de l'architecture, ses jonctions avec son entourage, celles de l'ensemble avec ses détails, celles de sa plastique avec ses fonctions, celles de ses matériaux avec ses techniques. Expression propre à l'art cinématographique, avec ses possibilités didactiques, lyriques ou épiques. Le film d'architecture idéal doit à notre sens utiliser toutes les ressources de son art, y compris l'économie de ses moyens, pour exprimer humblement le sujet: l'architecture.

Des essais fructueux ont été tentés. On reste toutefois stupéfait devant l'extrême pauvreté de la production mondiale en face de l'énormité de la matière. Insuffisance du nombre et de la qualité. Pour situer ma pensée, je voudrais tristement constater que le Parthénon n'a trouvé comme chanteur qu'un touriste américain. Du reste, toute la civilisation bâtie des Grecs n'a encore tenté aucun cinéaste. Ou, si oui, aucun producteur n'a encore encouragé une telle tentative. On a le vertige, devant l'inexistence pratique de film consacrés aux vestiges des grandes civilisations passées: que nous reste-t-il comme films, des Etrusques, de l'Egypte, des Sassanides, des églises et cloîtres romans ou gothiques, de la Renaissance, de le Nôtre et du Grand Siècle? Plus près de nous, si Le Corbusier compte parmi les favorisés pour avoir inspiré trois réalisations partielles sur son oeuvre, Gropius et le Bauhaus et

d'une manière générale toute l'architecture moderne n'ont suscité que des films très modestes et médiocres. L'extraordinaire explosion de l'architecture brésilienne n'a pas encore inspiré de film. L'architecture populaire si riche et variée n'a inspiré que quelques remarquables réalisations en Bulgarie ou la belle réussite d'une équipe d'étudiants parisiens aux Beaux-Arts, en tournant un film sur les constructions villageoises en Afrique Noire.

Il est à constater à ce sujet que les meilleurs films ne sont pas toujours tournés par des professionnels: du reste, il est souhaitable d'encourager partout les non-professionnels du cinéma, malgré les risques d'imperfections, en vue de récolter quelques films sur des sujets architecturaux qui probablement ne tenteront d'ici longtemps le cinéma professionnel. Il sera utile en même temps de créer dans chaque pays des organismes, fédérations, lois éventuelles qui pourront encourager, efficacement aider les tentatives de ce genre, ne fût-ce que par la possibilité de mise en contact des techniciens du cinéma avec les amoureux de l'architecture.

Si beaucoup de films sur l'architecture partent d'un excellent sentiment, la discordance de ses éléments constitutifs détériore très souvent leur qualité. Il y a toute une gamme de pavés dans cet enfer: — tel film veut être didactique oscillant entre la pédanterie prétentieuse et l'incompétence; — tel autre accompagne les lieux communs de son commentaire d'une emphase digne d'une plus mauvaise cause; — tel encore, confond tourisme organisé avec pénétration et exaltation d'un monument. Tout un échantillonnage de bazar s'étend des trésors de Notre-Dame de Paris au Parthénon, où la carte postale dispute les lauriers à telle compagnie d'aviation.

On n'a pourtant pas le droit de désespérer lorsqu'on a vu des films tel que cette « Reconstruction de Varsovie », où l'on ne peut pas s'empêcher de ressentir l'horreur des destructions de ces bâtiments supposés vides et voir renaître avec la ville disparue tous nos espoirs humains. Et « Claude-Nicolas Ledoux, architecte maudit », surpassant du brouillard des temps avec une fraîcheur intacte. Et « Crise du logement », bouleversant dans l'exposé d'un état de fait catastrophique. Et les films sur Génissiat, sur les constructions des Incas, sur Samarkande, sur l'Alcoa Building, sur le temple de l'Inde, sur Haussmann, sur le cloître de Kolomenskaïa, sur les gratte-ciels d'Arabie, sur l'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille, etc. etc. Il y a un immense effort collectif à tenter, sans pouvoir attendre plus longtemps uniquement de la bonne volonté des producteurs pour

suppléer à la carence des pouvoirs publics. Il a fallu tant d'années d'efforts, de sacrifices et de peines pour élever tel ou tel ensemble architectural pour la joie d'un nombre infime d'humains. Il faudrait relativement si peu d'argent et de travail pour faite partager ces acquisitions du patrimoine de l'homme à tous ceux qui y aspirent. Ils sont de plus en plus nombreux ceux qui s'enflamment au contact de la richesse d'un homme, porteur de notre énnivrant fardeau de grandeur et de misère: l'artiste. « L'architecte devrait être le plus sensible, le plus renseigné des connaisseurs de l'art. C'est par le rayonnement spirituel, par le sourire et la grâce, que l'architecte doit apporter aux hommes de la nouvelle civilisation machiniste la joie et non pas une stricte utilité », a dit Le Corbusier. Cela peut arriver. Il arrivera sûrement un jour où l'architecte et l'homme, les hommes avides de grandeur et de ebauté se rencontreront. Le film sur l'architecture pourrait largement y contribuer.

Lucien Hervé

Courrier de Milan

1 L'exposition internationale d'architecture à la Triennale

Depuis plusieurs années on attendait en Italie une exposition d'architecture moderne. Cette exigence, à laquelle n'a pas voulu prêter son attention la Biennale vénitienne dans les cinq éditions de l'après guerre, par une mal comprise rigueur formaliste respectueuse d'un façon anachronique des « genres », est enfin réalisée par la XI^e Triennale avec une certaine vivacité problématique.

Et il est juste d'ailleurs qu'un tel titre de mérite revienne à l'organisation milanaise, qui déploie en Europe une fonction d'orientation dans le champ des arts décoratifs et industriels, ayant choisi, depuis plus d'une trentaine d'années, comme but constant de sa propre recherche les termes dialectiques de ceux-ci avec les manifestations contemporaines de l'architecture. Une exposition d'architecture est en elle-même un thème critique d'une portée vaste et complexe.

Il s'agit de représenter avec du matériel la plupart analogique, une réalité figurative en tout autre dimension et existante. Le conditionnement visible des objets dans un tel ordre représenté graphiquement, leur choix, leur conformation même, sont tous des éléments d'importance fondamentale pour aboutir à une légitime vision du



4. L'entrée de l'exposition internationale d'architecture à l'XI^e Triennale.

fait architectural. Et on ne se réfère point ici à des expédients d'ordre illusoire, qui ont cependant une principale inhérence dans la détermination du pathos figuratif dans une exposition d'architecture mais surtout aux critères généraux qui confèrent avec le matériel choisi pour l'exposition.

Il n'y a pas de doute que la représentation photographique est le plus grand secours d'une telle entreprise, mais il est aussi certain que si une exposition d'architecture veut remplir une fonction non seulement spectaculaire, mais d'examen critique de l'image figurative, doit documenter largement la voie formelle, à travers laquelle l'image dans l'espace s'est faite réalité. A ce but il est d'indispensable secours l'appareil graphique auquel l'architecte s'est fié lorsqu'il définit les moments successifs du procès créateur qui l'a conduit à l'expression artistique. A cet égard l'exposition milanaise nous est apparue exemplaire, et nous sommes sûrs qu'elle constituera pour le public, auquel elle est principalement adressée, une expérience certainement pas éphémère. Ayant relevé que la revue milanaise sous son aspect explicatif n'a pas manqué aux engagements d'une haute et rigoureuse didactique il reste à présent à examiner les critères critiques et historiques choisis pour donner ordre à la matière.

Le thème de l'exposition c'est l'alternative architectonique entre les années 1930 et 1956, caractérisée comme l'on sait, par les

5. Alvar Aalto, town planning à Rovaniemi.

pressions de dépassement de l'entreprise rationaliste présente et active dans les dizaines d'années précédentes du siècle.

On articule la disposition selon deux directives: la *structure* et le *quartier*.

Au tour de ces deux noyaux se développe l'alternative architectonique; dans ses épisodes saillants, comprise entre les termes chronologiques qu'on a indiqués.

La *structure* n'est pas conçue comme pure fonction technique mais comme qualité inhérente au fait architectural, c'est à dire comme manière d'existence du fait formel même. A ce but dans l'exposition se trouvent présentes quelques exemples de structures, choisis dans diverses périodes historiques: de l'Etrurie à la Grèce, de Rome vers la fin de l'antiquité à l'âge gothique, de Brunelleschi à Guarini, de Abraham Darby à Antonelli, et descendant toujours, à travers Bogardus, Cottacin et Durtet, Eiffel et Roehling, Bertage et Perret, Gropius et Berg, Gaudi et Tatlin, Mies van der Rohe et Mendelsohn, Mecinkov et Maillart, jusqu'au seuil du 1930, duquel procède plus serrée l'anthologie des architectures des derniers vingt ans.

Ce n'est pas le cas d'arrêter l'attention sur l'achèvement au moins, de cette anthologie, qui peut être considérée dans ses lignes générales comme complète et comme l'expression des plus hautes réalisations artistiques, désormais individualisées par la critique. Il reste au lieu de se demander si le fil d'Ariane de la *structure*, même entendue dans l'acception ci-dessus indi-

quée de « forme-structure » soit utile pour montrer le développement historique d'une culture artistique. N'était-il pas préférable, et didactiquement plus clair, de proposer au public l'énucléation des personnalités éminentes du 1800 pour configurer le fait antécédent de l'architecture contemporaine? De cette façon sans aucun doute auraient eu de la place les Arts and Crafts, et auraient été mis en valeur des architectes, à notre avis d'importance non négligeable, tel Voysey, Ashbee, Lutyens et Webb.

Un divers et approfondi examen du 1800 aurait favorisé la compréhension de toutes les manifestations de ces cinquante ans et aurait permis le développement parallèle du deuxième et fondamental argument traité par l'exposition milanaise: le *quartier*. La distinction topographique entre la première partie de l'exposition et la seconde interrompt inévitablement l'unité du tissu culturel donnant au visiteur non spécialisé l'impression de deux moments différents, lorsqu'il aurait été non seule-

ment opportun mais didactiquement indispensable qu'il en résultât le complètement. Puis, dans la visualisation des épisodes urbains il aurait été d'une aide avantageuse l'indication des facteurs économiques, des composants sociaux et politiques qui en ont déterminé la réalisation. Nous croyons donc que l'ordre de l'exposition milanaise pût être historiquement plus rigoureux seulement qu'on eût à l'aspect *structure* (mot qui confère validité critique à la proposition de Le Corbusier « les authentiques architectes du dix-huit-cent sont les ingénieurs ») juxtaposés aussi d'autres composants non moins opérants dans le cours de l'alternative architectonique de ces cinquante années: le renouvellement du goût, l'impulsion sociale, l'intersection serrée des rapports entre les mouvements picturaux et les poétiques architectoniques. Ce qui n'aurait pas été difficile à resoudre si on avait fait une particulière référence au développement monographique de chaque personnalité artistique.

Giuseppe Mazzariol



2 Deux gratte-ciels à Milan

Nous voudrions parler ici de deux édifices milanais nouveaux: la tour Velasca et le gratte-ciel Pirelli. Le fait que leurs auteurs aient tenu à défendre et à justifier leurs projets comme admissibles du point de vue de l'urbanisme et comme parfaitement fonctionnels, incite à ouvrir une brève parenthèse sur ce qui, sans être un véritable problème, semble encore susciter des opinions contradictoires: peut-on produire des arguments contre la construction de gratte-ciels à Milan, du moins des arguments de principe, relevant de l'urbanisme?

Bruno Zevi écrivait, voici deux ans et demi: « Les seules choses qui détonent à Milan, c'est St. Ambroise et c'est le Dôme, me dit mon cynique ami. Et il a raison: désormais la ville s'est entièrement transformée, les vieux quartiers ont été mis en pièces avec une brutalité sans précédent, la ville et ses habitants n'ont pas opposé aux éventreurs cette *résistance*, cette force *d'inertie*, qui, malgré tout, a encore sauvé le centre de Rome et de Florence. Voulons-nous nous lamenter là-dessus? »

Qu'a-t-on peu à peu substitué à cette physionomie, à ce caractère détruits? Certes pas une physionomie nouvelle ni un caractère neuf de cité moderne; mais plutôt une espèce d'amorphisme urbanistique et édilitaire que de nombreux et importants exemples d'excellente architecture ne réussissent à ennoblir que partiellement. Toute forme du purisme intransigeant n'a évidemment pas de raison d'être, dans la mesure où l'importance des transformations subies par la ville est suffisante pour réduire à rien, pour priver de vie et rendre véritablement fossiles, tout ce qui, pour une raison ou pour une autre, continue à rappeler, de façon précaire, la nature historique de la cité. Il s'agit de prendre acte des réalités avec, si l'on veut, cette pointe de cynisme que Devi attribua à son interlocuteur. La marche en avant d'une ville aussi riche de vitalité que Milan, avec tous les crédits et tous les débits, avec les déséquilibres et les horreurs que comporte une vitalité inépuisable abandonnée à elle-même, ne s'est évidemment pas arrêtée devant un ensemble urbain à conserver, et elle ne s'arrêtera pas davantage devant ce qui reste encore à détruire, chaque fois qu'il y aura de bonnes raisons de le faire.

Ceci semblant acquis, on peut garder ar-

deur et courage pour d'autres batailles encore à livrer, là où des problèmes bien posés, la où la défense énergique de solutions rationnelles possibles, là où une réglementation juridique fonctionnelle et progressivement applicable, là où la moindre pression d'immenses intérêts financiers, peuvent garantir des résultats appréciables, non sur la base de compromis stériles, mais sur le plan d'un respect total, intégral, des quelques rares ensembles historiques qui n'ont pas encore été défigurés et qui ne peuvent être respectés qu'à condition que toute nouvelle solution ou réalisation urbaniste soit prévue et conçue dans le seul but de les conserver.

On doit cependant reconnaître qu'en Italie c'est Milan qui, de loin, a apporté la plus grande contribution à la formation d'une conscience architecturale moderne. Depuis plusieurs dizaines d'années, Milan a vu toute une longue série d'initiatives et de mouvements complexes qui se sont développés et réalisés en de fervents débats idéologiques, et, sur le plan des échanges intellectuels, aussi bien que dans le domaine, non moins fécond, de la transposition pratique de conceptions et de principes nouveaux, d'exigences précises originales.

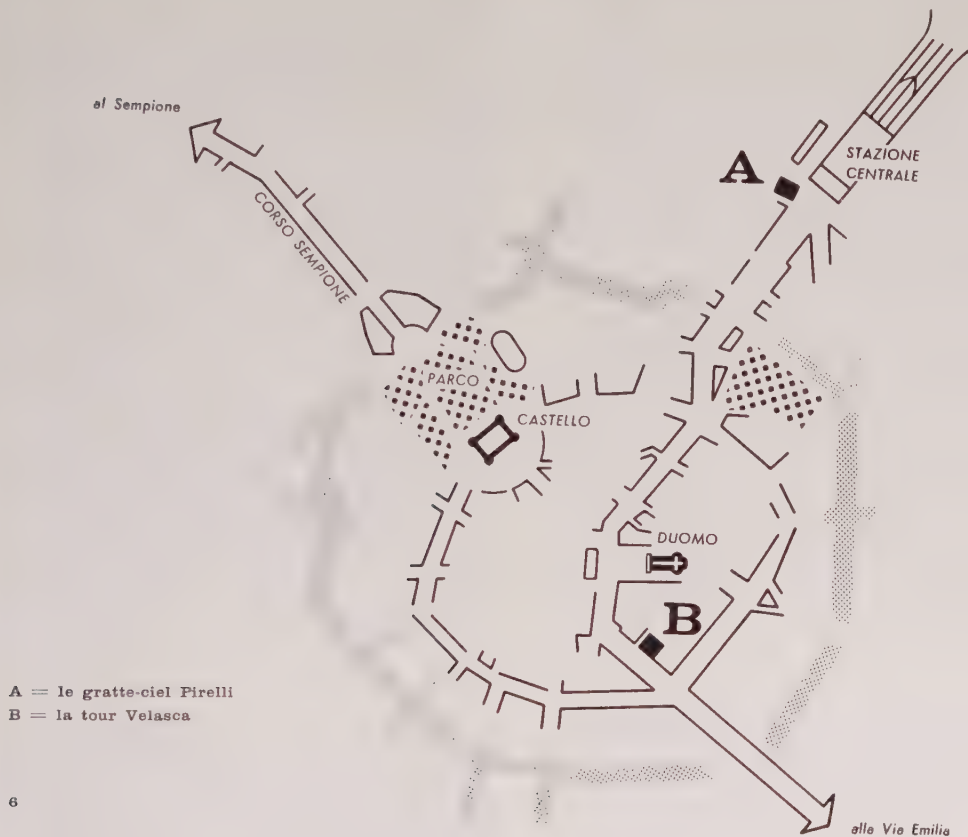
On en vient à se demander quelles limites peuvent et doivent être imposées à la liberté de l'architecte contemporain, dans une situation où toute contribution sérieuse ne risque pas véritablement de déformer ou de gâter un caractère, sans réalité véritable. On ne pouvait certes que sourire de la photographie publiée par un quotidien milanais à grand tirage pour soutenir une interpellation qui, au conseil municipal, voulait démontrer que la tour Velasca aurait nui à la vue du Dôme (un doigt rapproché de l'œil peut évidemment dissimuler le monde entier). Mais, laissant de côté la plaisanterie, il semblerait que le seul véritable problème en la matière soit celui qui concerne le trafic, les possibilités de stationnement et les incidences que l'édification d'un gratte-ciel peut avoir sur ces importantes questions et, en général, sur le déséquilibre apporté dans la circulation d'un secteur déterminé par l'élément de centralisation et de densité accrue.

De fait, les auteurs des projets de la tour Velasca s'expliquent clairement: « Au lieu de se conformer à l'interprétation courante de la réglementation édilitaire qui aurait conduit à un édifice à cours intérieures, on a préféré utiliser l'espace disponible entre les édifices qui bordent le Corso de Porta Romana et la Via Velasca pour une construction de périmètre réduit, laissant autour d'elle un espace libre

pour le stationnement public et privé.

« Dans la précédente convention avec les autorités municipales, l'espace d'ensemble a été réduit de 20% par rapport à celui qui avait été consenti sur la base des règlements: c'est ainsi que, pour ne pas augmenter la densité urbaine, un vaste espace a été mis à la disposition du public

tout aussi dépassée. Ces constructions s'étalent fatalement jusqu'aux limites du périmètre, déterminant des rues — tranchées, suscitant un accroissement du trafic, sans lui laisser d'espace (espace gaspillé, par contre, dans des cours intérieures), et donnant des locaux d'habitation à angles irréguliers et capricieux, présen-



A = le gratte-ciel Pirelli
B = la tour Velasca

6

201

(plus de 4000 m.) pour le stationnement des automobiles. On a déjà construit en sous-sol un garage d'une capacité de 400 voitures ».

D'une façon analogue, Gio Ponti écrit à propos du gratte-ciel Pirelli qu'on ne peut réserver davantage d'espace au trafic et au stationnement « qu'en construisant des édifices en hauteur qui *cèdent de l'espace* à la rue. La construction en hauteur a donc sa justification fonctionnelle et urbaniste, lorsque le bâtiment en forme de tour concentre les volumes édiflables (compte tenu des réductions permises par sa propre rationalité), et s'éloigne des limites de l'aire sur laquelle il s'élève, « *cédant* » de l'espace à la circulation et au stationnement.

« En fait, les constructions couvrant entièrement le périmètre de vastes espaces occupés précédemment par des bâtiments isolés, répètent les vices déterminés par la forme parfaitement fortuite de ces bâtiments, forme née des tracés vétustes de la propriété foncière, ou d'une planimétrie de la ville tout aussi vétuste et

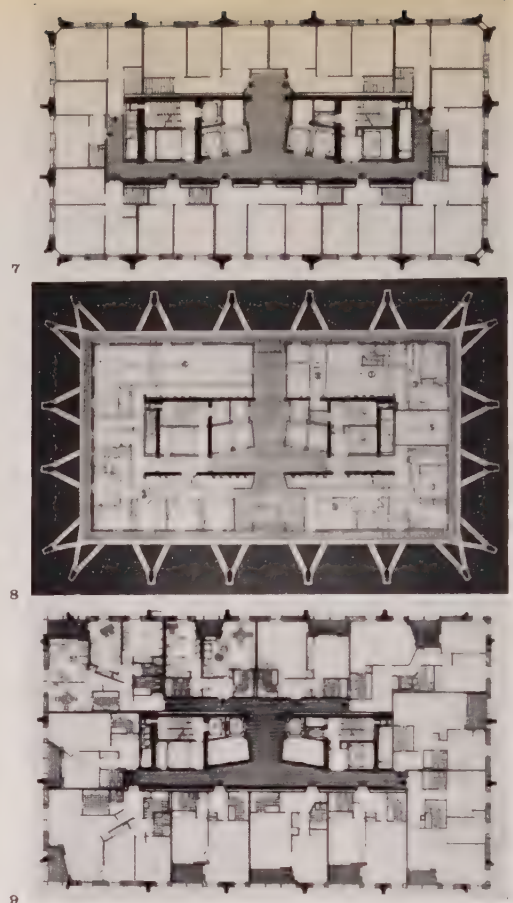
tant, pour partie, des façades entièrement dépourvues de soleil, malencontreusement orientées au Nord, et des plans intérieurs forcément défectueux, aux dispositions vicieuses et, enfin, des structures irrégulières et, au surplus, coûteuses.

« Se mettre en retrait d'un espace irrégulier et concentrer les volumes en un seul édifice de forme précise, dictée par la raison, ne signifie donc pas seulement céder de l'espace à la circulation, mais encore revenir, à tous égards, à la véritable intelligence de l'art de construire. Cela signifie donner enfin aux édifices un corps sans défaut où tout se trouve résolu, où l'orientation ne doit plus rien au hasard, sans absurde gaspillage de l'espace, doué d'une structure rationnelle: cela signifie créer, enfin, — nous voici à l'essentiel — de *nobles unités autonomes de véritable architecture*. L'architectonique est ainsi ramenée à l'intégralité de sa raison d'être et cesse de se limiter à l'exercice qui consistait à dessiner des façades le long des rues. *C'est un véritable retour à l'architecture* ».

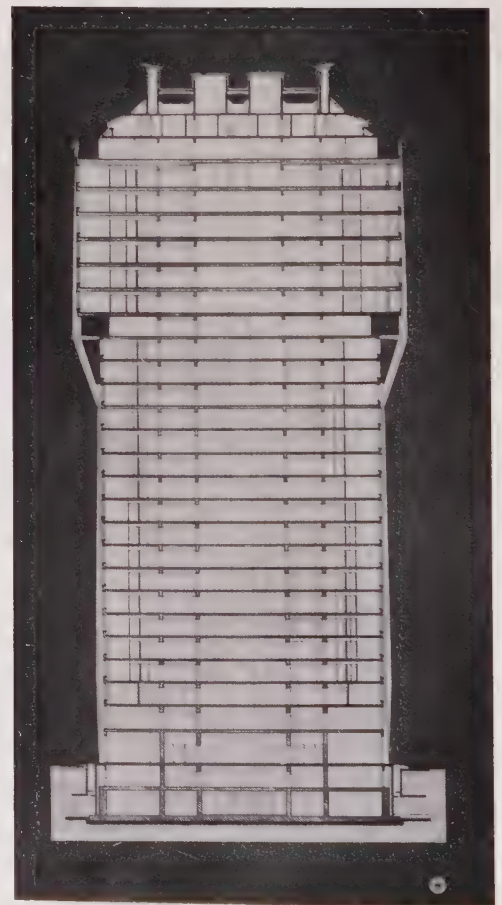
Nous avons cité tout au long ces deux passages parce qu'ils témoignent du parfait accord de leurs auteurs qui, on le sait, sont des spécialistes autorisés des problèmes d'urbanisme et d'architecture, mais aussi parce qu'ils conduisent certainement à des solutions générales, qui une fois reconnues pour bonnes — et il semble impossible de ne pas l'admettre — peuvent épargner de reprendre la même argumentation pour chaque cas particulier.

Quant à ce qu'apportent les gratte-ciels dans l'ensemble urbain, une des observations les plus courantes est que la cité manque d'une mesure, d'une articulation des volumes et de l'espace. Nous sentons le besoin d'un rapport raisonnable entre nous et un espace sans limites, sans échelle, indéterminé et hostile, où le gigantisme des dimensions ne dépasse pas le stade purement physique, quantitatif, produisant une terrible monotonie. Entre l'homme — qui devrait être le protagoniste de la cité — et son milieu, il semble qu'il n'y ait pas de possibilité d'entente, de coexistence effective. La présence de gratte-ciels modifierait la situation tant du point de vue panoramique que de celui des perspectives au sol: au bout des longues avenues, au côté des places, au dessus de l'horizon presque uniforme des édifices. Mais il y a plus: cette présence rendrait à la ville une échelle, proposerait un équilibre, établirait des proportions. Ce qui aujourd'hui pèse par son immobile hostilité, sera définitivement vaincu, deviendra du moins plus accessible et plus cordial. Comme toujours dans les cas extrêmes, les demi-mesures seraient insuffisantes: il vaut mieux que des gratte-ciels manifestent intégralement ce verticalisme devant lequel toute hésitation et toute prévention seraient absolument injustifiées.

La tour Velasca doit son nom à la rue où elle se trouve. En la qualifiant de tour, ses auteurs ont voulu souligner ce qui semble bien avoir été le concept fondamental de leur gratte-ciel. Il est clair, même à un regard peu averti, tant la morphologie le proclame, que l'on a voulu tenter une interprétation moderne de formes architectoniques des XIII^e et XIV^e siècles; ou, si l'on préfère, la transposition en termes actuels de partis, de motifs, d'éléments anciens. Ceci, avec l'intention, louable en soi, — et nuancée, pourrait-on dire, de sollicitude, — de marquer une continuité avec le passé, en plein centre de Milan, à deux pas du Dôme; avec un passé qui, dans ce cas d'ailleurs, demeure plutôt comme une présence idéale que comme une réalité encore active et déterminante pour la physionomie de la ville. On a comme l'impression d'un mouvement de zèle et de sensi-

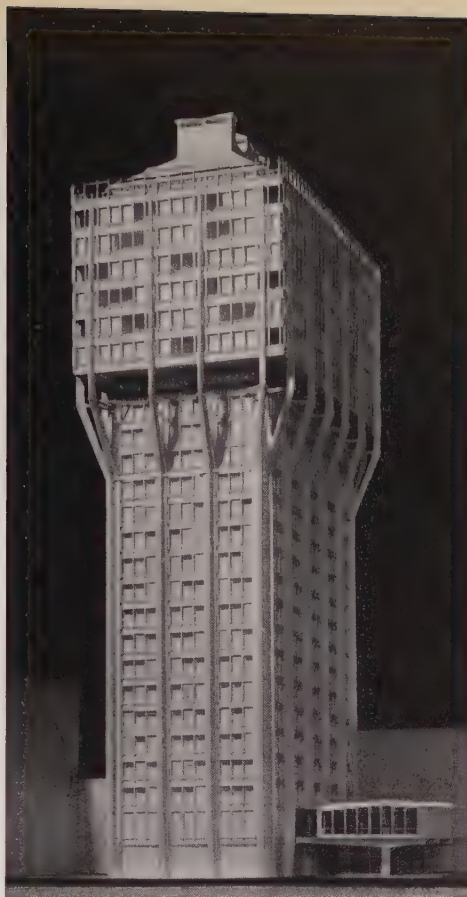


7-8-9. Plan de trois étages-type.

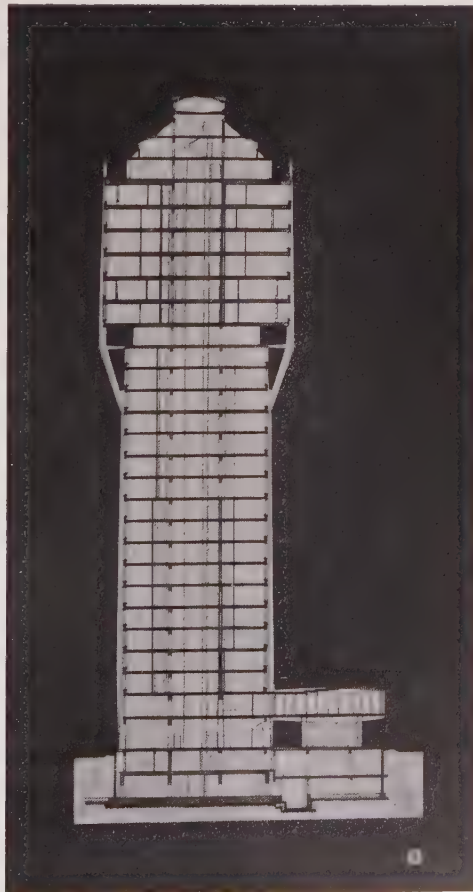


bilité urbanistique, d'un acte critique et mental plutôt que d'une exigence essentielle de l'inspiration ou de l'expression. Quoiqu'il en soit le choix révèle, initialement du moins, un certain élément d'a-priori. Le gratte-ciel n'étant pas encore complètement visible, nous ne pouvons évidemment pas le juger dans ses réalités architectoniques. Nous devons nous limiter à un aperçu descriptif superficiel qui puisse se faire sur la base du matériel graphique et plastique aujourd'hui accessible. Ce n'est que lorsque la tour sera découverte et concrètement visible que l'on pourra préciser dans quelles limites les auteurs ont pu mener et réaliser leur projet. Que sa forme générale ait été déterminée par des exigences et des nécessités de caractère fonctionnel, comme l'affirment ses auteurs, ne change rien à la question, puisque tout édifice, en tant que tel, doit répondre et satisfaire, d'une façon plus ou moins souple, à des fonctions déterminées; mais il reste toujours à préciser et à juger de quelle manière l'architecte a envisagé cette fonctionnalité, par quelles formes il l'a traduite et réalisée.

La tour Velasca (sa structure même est déjà terminée) s'élève à 87,50 m. jusqu'à la gouttière du dernier étage, et comporte un total de 28 étages, dont deux en sous-sol destinés à servir de garage. Les 17 premiers étages, de coupe plus réduite, sont affectés à des studios et à des bureaux avec pièce d'habitation; le 18^e étage est occupé par des logements pour la domesticité (une pièce avec douche) et par les services d'utilité commune aux appartements supérieurs, comportant une organisation analogue à celle des Maisons-Hôtel (ce qu'on nomme plutôt en France des « Résidences »). A partir du 18^e étage, le gratte-ciel s'élargit, en surplomb de 3 mètres de chaque côté, sur des consoles qui se greffent au dessus du 15^e étage, et comporte des appartements qui, comme les bureaux, peuvent se prêter, dans la limite d'agencements prévus, à plusieurs combinaisons différentes, suivant les préférences et les besoins. De nombreux vides vitrés rompent et animent la masse du mur, qui toutefois conserve sa cohésion grâce à la régularité géométrique de son agencement et de sa compartimentation, où le principal rôle est confié à des bandeaux continus, allant du sol au toit, qui tendent à compenser en verticalité, et cela en partie par l'amincissement qu'ils confèrent aux profils, ce qu'apporte d'horizontalité la marque accusée de chaque étage. La coupe étant rectangulaire avec un rapport de 5 à 3 entre les côtés, la relation entre la masse et la hauteur change notablement suivant le point de vue. La tour sort du sol sans emploi d'au-



11



12

cune sorte de base, comme enracinée. D'un côté, un avant-corps, portant sur quatre grandes consoles, flanque l'édifice.

Le gratte-ciel pour bureaux de la Société Pirelli s'élève entre la Piazza Duca d'Aosta et la Via Fabio Filzi, dans le voisinage de la gare centrale; tout en haut seront

13



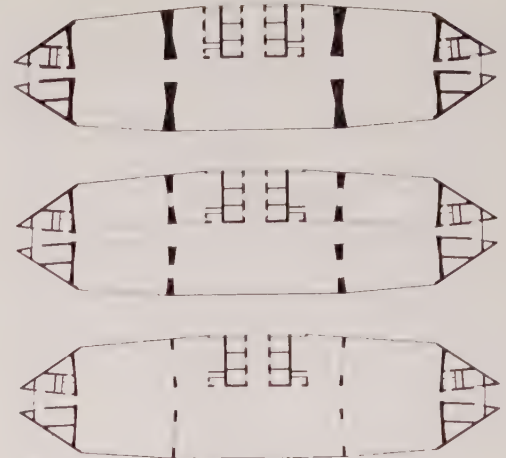
centralisés les locaux de la direction. Le projet de cet édifice a été largement commenté et illustré par Gio Ponti (Domus, 316), qui s'est également expliqué sur les principes esthétiques et fonctionnels qui l'ont guidé.

Entre les oeuvres précédentes de Ponti et celle-ci, on ne peut manquer de découvrir une étroite continuité, surtout en ce qui concerne la conception générale de l'édifice qu'il tend de plus en plus à résoudre en une « forme finie et fermée », c'est à dire caractérisée par une composition qui naît, se développe, et se conclut suivant un rythme propre, bien caractérisé et irrépétable. Ponti distingue à ce sujet (cf. «Amate l'Architettura», pp. 50-51; 57-62) entre les ouvrages d'ingénieur, où des éléments identiques se succèdent, horizontalement ou verticalement, avec une égale possibilité de continuer ou de s'arrêter, et l'oeuvre architecturale marquée, elle, par une règle de nécessité où se réalisent la différenciation et l'inaémodibilité des éléments. Cette distinction est révélatrice si l'on veut justifier et comprendre sa position d'architecte, digne de admiration pour sa netteté, mais on ne peut vraiment admettre qu'art de l'ingénieur et architecture deviennent quelque chose de plus que des termes techniques: des principes, des caractères, ou des dérivés de l'expression.

Quoiqu'il en soit, avec ce monument Ponti a voulu faire de l'architecture, c'est à dire choisir, entre toutes les formes possibles, celle qui répond le mieux à ses aspirations vers l'essentiel, vers la légèreté, vers l'extrême simplification, amenant la structure à ne faire qu'un avec la forme elle-même.



14



15

14. Possibilité de division de l'intérieur selon une trame de moduler. 15. Plan du bâtiment (rez-de-chaussée, 15^e étage, 30^e étage). 16. Vue du gratte-ciel la nuit.



16

On peut trouver des antécédents de cette forme dans le projet pour la Maison d'Italie à San Paolo, à la Fondation Garzanti de Forlì, à l'Institut de Culture italo-suédois, à Stockholm. Là et ailleurs encore, Ponti a fait jouer les plans entre eux avec diversité, mais toujours fort judicieusement, afin de dépouiller les volumes de toute rigidité et de tout ce qu'ils auraient pu avoir de conventionnel, sans toutefois atteindre encore les conclusions serrées auxquelles il parvient aujourd'hui. La liberté absolue dont il a joui cette fois, ainsi que ses collègues, n'est pas, en l'occurrence, la donnée la moins importante, et il est à souhaiter qu'une si rare occasion ait été largement mise à profit. De cela aussi on ne pourra juger qu'à l'achèvement.

Le gratte-ciel atteindra la hauteur de 126 mètres et sera donc l'édifice le plus élevé de Milan. A ses extrémités, quatre fortes piles portantes constituent l'élément essentiel de sa structure, déterminant jusqu'à la forme des parties supérieures du gratte-ciel. A l'intérieur de ces piles, sont installés escaliers et ascenseurs de secours et des conduits verticaux pour l'électricité et la climatisation de l'air. Entre les deux extrémités, quatre piles transversales, qui vont en s'amincissant et en se dédoublant, complètent, avec la tour des ascenseurs, une structure très simple.

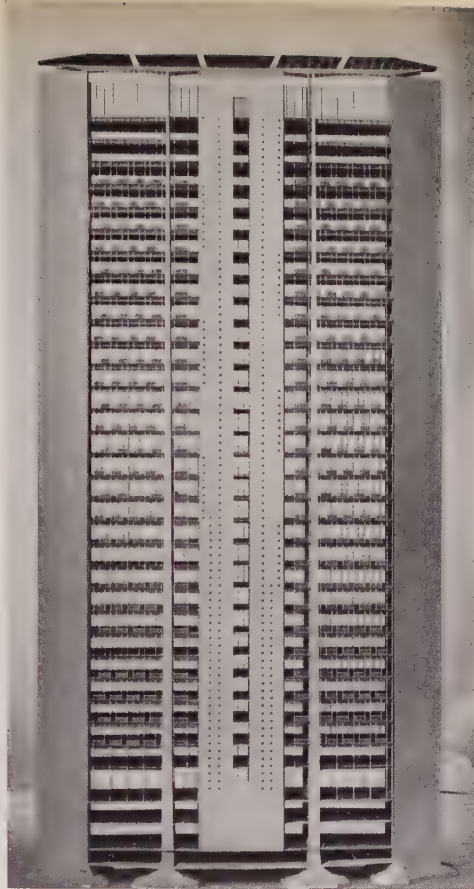
L'intérieur du bâtiment n'est isolé de l'extérieur que par des verrières appliquées à la structure, qui se résout en une trame serrée et uniforme, jusqu'aux deux derniers étages qui se différencient nettement du reste de l'édifice: c'est là qu'a son siège la direction générale de la société Pirelli. Les passages intérieurs, qui suivent l'axe principal, vont en se rétrécissant du centre vers les extrémités, à mesure que diminue le nombre des usagers, plus important au centre où se trouvent les ascenseurs.

Les possibilités de division interne par parois mobiles sont des plus variées, et on a étudié un système de trame (module 95 cm.) qui permettra une utilisation intégrale de l'espace.

Devant le gratte-ciel lui-même, a été projeté une plate-forme suspendue, aux bords relevés, pour le stationnement. La structure du gratte-ciel en est indépendante. Derrière s'élèvent quelques bâtiments mineurs, et c'est là que se trouve l'entrée des employés. Noter la chaussée accessible aux camions qui flanque le gratte-ciel à un niveau de 4.90 m.

De nuit, l'édifice sera illuminé de l'intérieur, avec des effets spéciaux modifiant l'échelle du bâtiment, mettant en évidence sa subtile élégance.

Pier Carlo Santini



17



18



19

Lettre de Mexique

Un tremblement de terre

Vous avez certainement lu dans les journaux la nouvelle du tremblement de terre qui a secoué le Mexique en été. Même si les premières nouvelles étaient exagérées et donnaient l'impression d'une destruction générale (tandis qu'en réalité il n'y eut qu'un très petit pourcentage d'édifices sérieusement endommagés), cet événement a été bouleversant pour la vie de cette ville et les architectes constructeurs sont extrêmement inquiets. Une demi-douzaine seulement de grands édifices ont été partiellement ou complètement détruits, mais une cinquantaine de constructions ont été tellement endommagées qu'elles ont dû être immédiatement évacuées. Quelques unes devront être démolies, un certain nombre d'entr'elles pourra peut-être être réparées ou reconstruites. Une grande partie de responsabilité pour les dommages subis par les édifices que je viens de mentionner retombe sur des représentants bien connus de l'architecture moderne. Ci-inclus une photo d'un des exemples bien embarrassants, qui reproduit l'aile affaissée de la toute nouvelle construction pour l'Ecole d'Architecture. Je ne puis vous dire pour le moment si dans ce cas, il s'agit là d'un manque de contrôle concernant l'emploi de matériaux appropriés, ou de négligence dans les calculs. Cela démontre en tous cas à quel point il peut être dangereux de céder à la tentation de suivre une mode répandue dans d'autres pays puisque la plus élégante architecture sur piliers ne vaut pas grand chose si elle s'affaisse et cela parce que quelqu'un a exécuté ce genre de construction dans des conditions physiques et techniques peu favorables. Il semble que même le tremblement de terre n'a pas suffisamment attiré l'atten-

tion sur le fait qu'il n'existe pas au monde de grande ville qui soit bâtie sur un terrain aussi traître que le nôtre. Venise est mieux partagée, le niveau de sa mer étant plus ou moins constant, tandis que nous devons toujours puiser l'eau potable à une grande profondeur et réduire par conséquent la couche spongieuse de cendre volcanique qui forme le fond de ce qu'on appelle la Vallée Mexicaine. La surface de 30 à 40 mètres de fange sur laquelle flottent la plupart des édifices de la ville, s'enfonce avec elle à présent à raison de 50 cm. par an. Les maisons d'habitation aux nombreux étages et les édifices des grandes sociétés descendent sur leurs bases de piliers jusqu'à un terrain plus solide.

Pendant un tremblement de terre, tant les vieilles que les nouvelles constructions se mettent en mouvement et dansent sur le terrain friable d'une manière effrayante et continuent sans arrêt à se balancer et à danser, mais les très grands édifices perdent leur équilibre les premiers et s'affaissent. Quelques uns, ceux qui ont été calculés avec une extrême attention et construits avec des sacrifices financiers plus que normaux, ou bien ceux qui ont simplement mauvaise « ondulation », traversent l'épreuve sans dommage.

C'est ici qu'entrent en discussion les plans qu'on trace pour une ville et grâce auxquels on aurait pu réduire de beaucoup l'étendue du désastre; leur influence sur l'architecture aurait dû l'empêcher de devenir un mauvais exemple pour nos lecteurs. Quant à moi, je ne voudrais pas leur montrer une photographie d'un édifice intéressant sans mentionner qu'il se trouve au milieu de cette ville condamnée. Je dis « condamnée » non pas parce que chaque génération doit y subir un tremblement de terre de 7 à 8 degrés à l'échelle de Mercalli, mais condamnée parce qu'elle commence d'être à court d'eau et que la campagne environnante ne peut pas la lui fournir à l'infini; cette campagne qui par manque de prévoyance ou de volonté ne fait rien pour arrêter son hypertrophie.

Les architectes ont profité d'un « boom » ininterrompu de 20 ans au cours desquels la population a augmenté d'un à 4 millions. Mais je crois que nous ne rendons pas un honnête service professionnel en nous limitant à la surface sans élever la voix pour mettre les gens en garde et dire que tôt ou tard, cette concentration effrayante d'immeubles dispendieux est destinée à s'écrouler sous le poids énorme résultant d'un manque d'équilibre social ainsi que d'une situation géologique précaire.

Max Cetto

Il Premio **La Rinascente compasso d'oro** è stato istituito nel 1951 dal grande Magazzino **La Rinascente** di Milano allo scopo d'incoraggiare la produzione ben disegnata in Italia: giunto alla sua quarta edizione ha rinnovato ogni anno il successo derivante dall'interesse dei tecnici, degli industriali, degli artigiani, dei progettisti, della stampa e dall'adesione complessiva di circa mille aziende.

Il **compasso d'oro** è infatti rivolto a:

orientare attraverso le caratteristiche degli articoli premiati i più integrati metodi di progetto sottolineati dalle motivazioni e dalle relazioni della giuria.

sottolineare alle aziende la necessità della presenza del designer nella fase di progetto del prodotto industriale.

incoraggiare, attraverso il design, il passaggio della produzione dalla fase artigianale a quella industriale o, quanto meno, contribuire ad una distinzione anche formale della produzione artigianale da quella industriale.

migliorare il livello medio, estetico e qualitativo dei beni di consumo correnti.

contribuire al ravvicinamento tra il designer ed il mercato della domanda.

far conoscere all'estero la produzione italiana ben disegnata contribuendo all'affermazione del prestigio italiano nel campo del design.

I **compassi d'oro** assegnati fino al 1956 sono stati 36: ai loro produttori è stato consegnato il premio costituito da un compasso della proporzione aurea, in oro, e ai loro progettisti una targa d'argento e un premio in denaro.

Circa 400 prodotti hanno ottenuto il diploma di segnalazione d'onore e sono stati esposti d'anno in anno ad una mostra pubblica. I testi illustranti le manifestazioni annuali, i prodotti premiati e segnalati e le Mostre a Londra, Amsterdam, Parigi, New York, sono divenuti ormai veri cataloghi della produzione ben disegnata in Italia.

La Giuria del Premio **La Rinascente compasso d'oro** 1957 è composta da:

Franco Albini, architetto - Aldo Borletti, Presidente de La Rinascente - Cesare Brustio, Vice Presidente de La Rinascente e Dir. Generale - Pier Giacomo Castiglioni, architetto
Ignazio Gardella, architetto



Gran Premio Nazionale e Gran Premio Internazionale **La Rinascente compasso d'oro**

Per onorare i meriti di persone, Enti o aziende la cui attività abbia costantemente ed eminentemente contribuito allo sviluppo dell'Industrial Design, il Presidente de **La Rinascente** ha istituito, nel 1955, il Gran Premio Nazionale ed il Gran Premio Internazionale **La Rinascente compasso d'oro**.

Essi sono stati assegnati nel 1955 a:

Marcel Breuer
Adriano Olivetti

e nel 1956 a:

Museum of modern art di New York
Gio Ponti

Tale altissimo riconoscimento viene illustrato ogni anno da una monografia relativa alla attività dei premiati, attività che il premio intende così porre quale esempio a coloro che sono sensibili alla cultura intesa come integrazione qualitativa delle attività sociali.



Premi

La Rinascente compasso d'oro 1954

Produttore: Arteluce - *Milano*
Progettista: Gino Sarfatti

Produttore: Atkinsons S.p.A. - *Milano*
Progettista: Franco De Martini

Produttore: Pigomma S.r.L. - *Milano*
Progettista: Bruno Munari

Produttore: Stabilimenti di Ponte Lambro
Progettista: Max Huber

Produttore: Rima - *Padova*
Progettista: Gastone Rinaldi

Produttore: Saffa - *Milano*
Progettista: Arch. Augusto Magnaghi

Produttore: Luigi Franchi S.p.A. - *Brescia*
Progettista: Mario Attilio Franchi

Produttore:
Richard Ginori S.p.A. - *Milano*
Progettista: Giovanni Gariboldi

Produttore: Vittorio Necchi S.p.A. - *Pavia*
Progettista: Marcello Nizzoli

Produttore:
Ing. C. Olivetti & C. S.p.A. - *Ivrea*
Progettista: Marcello Nizzoli

Produttore: Figli di A. Cassina - *Meda*
Progettista: Arch. Carlo De Carli

Produttore: Contex S.p.A. - *Borgomanero*
Progettista: Dott. Aroldo Sassone

Produttore: Seguso S.r.L. - *Murano*
Progettista: Flavio Poli

Produttore: Valextra S.p.A. - *Milano*
Progettista: Giovanni Fontana

Produttore: Zerowatt S.p.A. - *Milano*
Progettista: Ezio Pirali



Premi

La Rinascente compasso d'oro 1955

Produttore: Tre A - *Milano*
Progettista: Bruno Munari

Produttore: Gilardi e Barzaghi - *Milano*
Progettista:
Arch. Achille e P. Giacomo Castiglioni

Produttore: Nason & Moretti - *Murano*
Progettista: Umberto Nason

Produttore: Poggi - *Pavia*
Progettista: Arch. Franco Albini

Produttore: Kartel - *Milano*
Progettista: Gino Colombini

Produttore: Dewas - *Milano*
Progettista: Egon Pfeiffer

Produttore: San Giorgio - *Genova*
Progettista: Ubaldo Dreina

Produttore: Jsa - *Busto Arsizio*
Progettista: Gianni Dova

Produttore: Chiminello - *Milano*
Progettista: Ing. Giuseppe de Goetzen

Produttore: Arteluce - *Milano*
Progettista: Gino Sarfatti

Produttore: Freyrie - *Eupilio*
Progettista: Enrico Freyrie

Produttore: Arform - *Milano*
Progettista: Salvatore Alberio



Premi

La Rinascente compasso d'oro 1956

Produttore: Natale Beretta - *Milano*
Progettista: Natale Beretta

Produttore: L'Alcedo - *Torino*
Progettista: Ing. Carlo Alinari

Produttore:
Ing. E. Lagostina S.p.A. - *Omegna*
Progettista:

Massimo e Adriano Lagostina
Prod. imballo:
Cartiera Italiana - *Torino*

Produttore: Verbania S.r.L. - *Torino*
Distribuzione: Kristall - *Milano*
Progettista: Arch. Max Bill

Produttore:
Smalterie Meridionali S.p.A. - *Casalnuovo, Napoli*
Progettista: Arch. Roberto Menghi

Produttore: Solari R. & C. - *Udine*
Progettista: Arch. Gino e Nani Valle.
John R. Myer, Michele Provinciali

Produttore: Sambonet S.p.A. - *Vercelli*
Progettista: Roberto Sambonet

Produttore: Figli di G. Pugi - *Prato*
Progettista: Giuseppe Ajmone

Produttore:
Fratelli Borletti S.p.A. - *Milano*
Progettista: Arch. Marco Zanuso

Le Corbusier "Oeuvres complètes", 5^e vol. Zurich, Girsberger, 1957.

Le série continue et nous arrivons au 5^e volume. Il s'agit là de publications qu'il est indispensable de lire pour comprendre exactement les problèmes fondamentaux et le développement de l'architecture contemporaine. Mais ce 5^e volume nous intéresse non seulement comme suite logique du discours que Le Corbusier commença en 1914 par les constructions préfabriquées « Dom-Ino », mais surtout comme documentation de certains développements importants et imprévus (imprévus naturellement pour certains « historiens de l'architecture », metteurs en fiches inexorables des styles et des idées), de l'oeuvre du grand architecte. Tout comme Wright, Aalto, Le Corbusier *change* lui aussi, il ne s'agit pas seulement d'*évolution*. Tous les grands esprits continuent à se poser des problèmes. Tels en peinture, Picasso; et Klee et Matisse jusqu'à leur mort.

On a souvent considéré Le Corbusier comme un architecte incapable de poésie. En réalité, il est toujours « souffrant ». Sa souffrance, son manque de bonheur, proviennent de l'imperfection du genre humain. A part la menue polémique à fond social, on ne peut douter que l'existence de vastes conglomerats humains pose des problèmes urgents et souvent dramatiques. On se souvient de la célèbre déclaration faite par Le Corbusier aux journalistes américains, à son arrivée à New York (« Vos gratte-ciels sont trop petits »), on se souvient du fameux « plan Voisin » pour la destruction et la reconstruction du Centre de Paris, du Quartier Latin. Ce « plan Voisin » était-il aussi absurde et utopique que les ébauches de Sant'Elia? En réalité, l'homme est un animal non parfait: incapable de construire lui-même des cités et des habitations personnelles, il refuse d'être enfermé dans les cités et les demeures que d'autres, plus habiles, lui préparent. Est-ce une forme extrême de liberté? Le Corbusier n'a-t-il pas bien calculé les limites physiques et morales de l'homme?

Toute l'évolution de son oeuvre doit être comprise comme une lutte pour une humanité plus heureuse. En un certain sens, les « unités d'habitations » de Le Corbusier sont une preuve du sacrifice que l'archi-

tecte a fait de son idéal artistique en faveur de ses convictions sociales. Pourtant, ces vastes constructions qui sont la résultante d'un composant cartésien et d'une audace figurative sans exemples, sont, elles aussi, des oeuvres d'art, en tant que produit d'une culture complexe, mais mise à jour et dense de contenu émotif. Il suffit de voir les structures qui sont pour ainsi dire, « en dehors » : les cheminées, les escaliers de secours, les formes sur les toits. Mais même si « Corbu » a été obligé de faire quelques sacrifices dans le domaine de l'art ou, plutôt, dans le domaine de ses ambitions artistiques, quelques dérivatifs lui sont tout de même restés : la peinture, la sculpture, des pavillons...

Dans le 5^e volume de ses oeuvres, les témoignages de ces « dérivatifs » augmentent. Il semble que Le Corbusier veuille ériger sur les volumes rigides dessinés par le Modulor, des volumes et des profils inusités, toujours plus audacieux. Il a réussi à créer, avec la Chapelle de Ronchamp, un chef d'oeuvre de poésie d'où le Modulor (donnée essentielle de l'existence de l'homme) est absent. Après Ronchamp, la merveilleuse silhouette du Palais Gouvernemental de Chandigarh. Et ensuite, la Villa Sarabhai. Il s'agit là de chefs d'oeuvres qui naissent évidemment d'une culture rationaliste mais qui semblent bien plus « avancés ». Nous nous demandons : Le Corbusier, ne croit-il plus à l'homme ? Et nous répondons : il est peut-être temps de substituer aux notions immuables de l'organique et du rationnel (inventées par les historiens de l'architecture) celle de la synthèse de l'art. Il est temps d'étudier l'homme-architecte, et l'architecte-artiste, après avoir si longtemps étudié l'architecte-philosophe.

✱

Gio Ponti, "Amate l'architettura".
Genova, 1957, Vitali & Ghianda.

Ponti est l'une des personnalités les plus caractéristiques dans le panorama de l'architecture contemporaine italienne, même si l'absence d'une méthode critique, de « problèmes » d'ordre politique ou éthique, d'une totale cohérence de style, en font l'un des hommes les plus attaqués par la « jeune garde » des architectes. La seule méthode de Ponti (s'il s'agit d'une vraie méthode), est constituée par un enthousiasme profond pour l'architecture et pour les « jeux » (d'ordre artistique, plus qu'architectural et social) que les différents matériaux peuvent permettre. Ses bâti-

ments sont toujours le résultat de l'emploi génial de nouveaux matériaux, et de quelques « idées » produites par la silhouette des projets. Si nous ne pourrions pas considérer Gio Ponti un architecte « problématique », il faudra quand-même souligner que trop souvent les architectes, même les plus fameux (Le Corbusier, par exemple, ou Aalto, ou même Wright) oublient que la création d'une oeuvre est, certes, le résultat d'une formation morale et philosophique, mais aussi un jeu de l'esprit. Parce que l'art parfois oublie le côté social de sa propre création. C'est donc pour ça que nous croyons utile la lecture de ce petit bouquin, plein d'observations et d'aphorismes d'une certaine qualité. Le jugement d'un bâtiment de Gio Ponti, devrait toujours être formulé dans ce cadre, naturellement sans devoir pour cela définir « bonne architecture » chaque maison de l'architecte : parce qu'il y en a qui n'appartiennent pas au mouvement moderne et à l'art. D'autres, par exemple le gratte-ciel Pirelli à Milan, resteront certainement parmi les oeuvres les plus vivantes de l'architecture italienne.

✱

Giulio Carlo Argan
"Marcel Breuer", Milano, 1957, Goerlich.

La monographie « Marcel Breuer, dessin industriel et architecture » par G. C. Argan, mérite tout d'abord des éloges pour l'évidence d'une méthode de travail impeccable fermement en main, éloges qu'Argan lui-même adresse à l'architecte qu'il étudie. Il nous semble que c'est à tort que cette étude intéressante établit son sujet en suivant deux thèmes distincts qui correspondent même à deux parties distinctes du volume, quoique Argan tâche de démontrer que de l'un à l'autre de ces thèmes il existe un procès de déduction plutôt qu'un rapport dialectique : le dessinateur industriel précède, selon lui, et en tous sens, l'architecte ; il le sollicite, il le détermine presque. Muni de ce fil conducteur et en suivant l'étroite logique d'un raisonnement péremptoire plus fort que toute intuition, Argan aboutit à des conclusions apparemment paradoxales (comme, par exemple, l'affirmation que l'origine d'un projet d'hôpital se trouve d'une manière *visible* dans la forme d'un meuble, d'une étagère ; ou bien que Breuer dispose les éléments d'un plan urbain comme il disposerait le mobilier d'une pièce), conclusions qui ne sont pourtant pas gratuites, et qui sont donc difficilement réfutables, étant donné l'angle sous lequel l'ouvrage est conçu. Cet ouvrage est riche en motifs

qui deviennent des éléments de première importance pour l'étude organique d'une des personnalités les plus vives, les plus marquantes et les plus élevées du mouvement « rationaliste » européen: le « Bauhaus » et le dessin industriel, le type architectonique et le standard, le paysage-ambiance et la psychologie, l'affinité avec Klee (difficile à admettre sans réserve, car, entr'autre, Bruer est bien loin de la douloureuse ironie sur la quelle Klee a fondé sa vie et sa peinture), la cité et la chaise, (la chaise révolutionnaire et si belle de Breuer), tout cela baignant dans une étrange atmosphère de pures abstractions idéologiques, où s'établit une harmonieuse et rare communion entre l'artiste — tel que le voit Argan — et son critique. Et c'est ici qu'il faudrait parler de système et non de méthode seulement.

L'étude d'Argan est, en tous cas, plus vive, plus chaleureuse et plus persuasive dans la seconde partie qui concerne l'architecte Breuer que dans la première consacrée au dessinateur industriel Breuer. Mais la parabole mobilier - architecture - urbanisme (l'objet - la maison - la cité), finit par esquisser l'histoire spirituelle d'un homme, d'un artiste, apparemment « neutre » ou (comme on disait naguère), non-engagé. En réalité, la parfaite cohérence de Breuer, devenu citoyen américain, est démontrée justement par le fait qu'il croit, malgré Wright, à la cité, aux maisons d'habitation à étages, à l'organisation « moderne » de la vie collective dans les grands centres urbains que le « Bauhaus » a toujours préconisée. C'est là la fidélité de l'architecte à son premier idéal d'une civilisation inexistante sinon comme civilisation historique, ce qui n'est pas du tout un idéal étranger dans le pays de Whitman et de Wright, car ce pays, non plus, n'est pas en dehors de l'histoire. Une telle fidélité nous semble, au contraire, le témoignage d'une foi secrète inébranlable qui ne craint pas les démentis et qui n'a pas besoin pour durer et alimenter une oeuvre — et une vie — d'être soutenue par les circonstances contingentes, par les « occasions ».

Moins détaillée que la description des chaises sur laquelle le livre est surtout basé, est l'illustration analytique des oeuvres d'architecture dont nous voyons en effet presque toutes les photographies sans les plans et les relevés indispensables pour la lecture des édifices et la compréhension de ce que l'auteur en dit. Il est vrai que l'occasion de la parution du volume, l'octroi du Grand Prix International du « Compas d'Or », 1955 à Marcel Breuer dessinateur industriel, mettait avant tout en évi-

dence ce côté de son activité, activité que Breuer continue à déployer avec une extrême régularité selon une évolution et un perfectionnement intérieurs qui suivent un cours chronologique, sans heurts ni crises profondes, et qui se reflètent dans l'harmonie de l'oeuvre, dans sa sérénité et dans sa mesure, en l'isolant précieusement au coeur de ce monde des formes, confus et orageux, dans lequel nous vivons.

G. V.

Stamo Papadaki, "Oscar Niemeyer, Works in Progress", New York, Reinhold, 1956.

La personnalité de Niemeyer, il faut l'admettre, n'a pas encore été examinée et étudiée à fond par la critique, bien que nous disposions déjà de pas mal d'essais, d'articles et de livres présentant, comme celui de Papadaki, un caractère descriptif et largement documentaire. Nous n'irons pas jusqu'à dire que la critique contemporaine, tout imprégnée du point de vue de l'histoire, éprouve une nette idiosyncrasie pour l'oeuvre de Niemeyer, ressentie en dehors de toutes considérations logiques. Mais on ne peut nier que le bagage philosophique le plus courant serait un poids plutôt inutile, même pour simplement feuilleter un livre comme celui de Papadaki.

Qui est Oscar Niemeyer? Que représente-t-il dans l'histoire de l'architecture moderne, et surtout quelle est sa signification? Cet ouvrage de Papadaki qui fait suite à un autre, paru en 1951 sous le titre: « The Work of Oscar Niemeyer » n'affronte pas la critique véritable de l'oeuvre de l'architecte brésilien; il se limite à proposer, dans l'introduction, une explication liée à un soi-disant « lyrisme », qui remonterait, entre autres, à Lautréamont. Cette « insinuation » a tout l'air de vouloir fournir un alibi à certaines entreprises architecturales de Niemeyer, particulièrement coriaces à notre sensibilité esthétique, plutôt qu'une théorie-clef pleinement explicative. En fait, il faut voir l'oeuvre de Niemeyer avant d'en tenter la théorie. Cette oeuvre se présente dans des dimensions au moins aussi imposantes que celles des plus grands édifices de Le Corbusier. A grand ouvrage, jugement difficile. C'est, en effet, dans les petites maisons qu'un architecte a la possibilité de créer des édifices baignés dans un climat de poésie et d'art authentique, tandis que les édifices complexes à destination particulière (hôtels, banques etc.) présentent des problèmes de caractère technique, de na-

ture à abaisser l'inspiration. Mais on perçoit clairement dans l'oeuvre de Niemeyer une vitalité impérieuse, un enthousiasme créateur tels qu'ils *diminuent* en réalité l'échelle des édifices en en faisant non pas des colosses aptes à créer un paysage avec des collines et des montagnes, mais de petits « modèles » où la notion de l'échelle humaine disparaît.

Aussi, le spectateur se met-il à soupçonner que Niemeyer, formé par la culture particulière de l'Amérique du Sud, construise d'une façon spectaculaire, sans se préoccuper nullement du protagoniste de l'aventure architectonique, c'est à dire de l'homme. De nombreux indices renforcent cette opinion. Les fenêtres des grands palais de Niemeyer sont très souvent coupées horizontalement deux ou trois fois et donnent du bas une impression de se trouver devant de très hauts gratte-ciels; tout principe « modulaire » est absent; les grandes masses des édifices sont traitées comme des *sculptures*. Nous sommes plus que quiconque sensible à l'attrait de la sculpture, même la plus monumentale, mais il semble impossible de la confondre avec l'architecture à moins de tomber sous l'étiquette générale des « arts visuels ». C'est là une oeuvre de géants, apte à susciter l'enthousiasme. Elle pourrait suggérer bien des choses à tant d'architectes européens et nord-américains, pour la plupart dépourvus du sentiment de la joie de vivre et d'élan dans l'exercice de leur art. On ne peut d'ailleurs guère l'imiter, en la ramenant à l'échelle précise de l'homme. Il peut avoir 1 mètre 74 ou 1 mètre 90: on pourra lui construire des pièces hautes de 2 mètres, de 2 mètres 50, mais quoi qu'il en soit, c'est là le personnage, la « personnalité » à qui l'architecture est, en définitive, soumise.

B. A.

"One hundred years of architecture in America, 1857-1957", New York, 1957.

C'est le catalogue d'une exposition commémorative organisée par l'American Institute of Architects. Même si l'on peut discuter la classification des documents et des photographies en groupes approximatifs du point de vue stylistique comme du point de vue historique, ce livre offre au lecteur un panorama révélateur du climat culturel dans lequel s'est formée l'architecture américaine au cours des 100 dernières années. Au début, une série de dix photographies désigne les « Ten Buildings in Americas Future ». Par delà la termi-

nologie qui rappelle les titres des hebdomadaires américains (« Life » a d'ailleurs participé à l'organisation de l'exposition), ces dix édifices sont le prétexte d'intéressantes considérations sur la conscience et le sérieux avec lesquels les architectes américains affrontent les problèmes esthétiques, sociaux et techniques. *

John Szarkowski,

"The idea of Louis Sullivan". Minneapolis, 1957.
University of Minnesota Press

« Lorsque je commençai le travail », (l'auteur c'est un photographe, et il voulait photographier les architectures de Sullivan) « je m'aperçus, à mon grand étonnement, que je n'approchais pas de ces édifices avec le noble désintéressement avec lequel on suppose qu'un photographe vient se placer en face d'une oeuvre d'architecture « formelle », mais que je les regardais comme de « véritables » édifices, dans lesquels des gens étaient entrés et les avaient abimés et ignorés, ou aimés peut-être; et je comprenais que cela était profondément important. Je me sentais, moi même, non seulement en communication avec l'art, mais avec la vie de l'édifice. (Louis Sullivan a assuré que c'est la même chose)... Si l'on ajoute à une « rencontre » pareille la compréhension de la forme architecturale, la photographie peut devenir un puissant instrument de la critique, au lieu de rester un moyen superficiel de description ».

La photographie comme critique: en cette prémisses résident la nouveauté et l'intérêt particulier du beau volume, qui en effet se compose seulement de 90 photographies et d'un choix de brefs extraits des écrits de Sullivan (« intoxicating, inspiring writings ») et de quelques uns de ses contemporains, entre lesquels les époux Wheeler, qui les premiers lui confièrent la tâche de construire une banque, la « Farmers and Merchants Union Bank » à Columbus dans le Wisconsin; Walt Whitman, duquel comparer les immenses sentiments humains aux sentiments de Sullivan, c'est désormais un lieu commun de la critique; de F.L. Wright, le grand disciple; et de sociologues, de banquiers, d'écrivains et de journalistes anonymes. De leurs paroles, bien qu'elles ne regardent pas toujours directement l'architecture de Sullivan, celle-ci apparaît « révélée » dans ses humeurs secrètes, c'est pourquoi, diversement à beaucoup de « formal architecture », elle est un fait naturel profondément et pleinement humain de la vie d'homme, et, au même temps, de la

mystérieuse vie de la terre qui semble l'exprimer comme elle a exprimé un jour les montagnes, en dehors de l'histoire humaine. Mais l'architecture de Sullivan n'est pas au dehors de l'histoire; Szarkowski en effet l'a toujours rapportée à l'histoire dans les sept parties dans lesquelles il a subdivisé son propre matériel; en voici quelques titres: *L'acier, l'art et l'ingénieur*; *Le gratte-ciel et la city*; *Fonction (idée, esprit) et forme*; *La victoire de la plus haute culture*.

La pénétrante intelligence par laquelle Szarkowski a été guidé dans la compilation du volume (puisque'il ne s'agit, en fin, que d'une compilation), fait en sorte que non seulement dans les oeuvres (comme il s'est proposé) mais aussi dans les paroles de Sullivan « the flavor of the original has been preserved »; ainsi l'idée surgit d'elles avec limpidité. Nous nous bornerons à indiquer l'importance de ce que la critique de Szarkowski a précisé à propos de la très connue proposition de Sullivan, « Form follows fonction », devenue formule chez les architectes les plus conformistes du « rationalisme » (et Sullivan lui-même avertissait: « Formulas are dangerous things... »). « Il ne parlait pas », écrit l'auteur, « de la fonction comme de « practical human use », mais oui de la fonction du bouton de la rose et du bec de l'aigle. La fonction du bouton de rose est celle de devenir une rose... Ainsi, pour l'artiste le problème ne devait pas être, d'abord, celui de « exprimer », mais celui de *devenir*. Seulement dans ce sens la forme s'identifie avec la fonction... Sullivan parlait de l'édifice (ou de l'ornement) comme de quelque chose qui grandit organiquement, se dégageant de la puissance de l'idée qui l'a généré. « That which exists in spirit », écrivait Sullivan, « ever seeks and finds its physical counterpart in form, its visible image; a monstrous thought, a monstrous form; a thought in decadence, a form in decadence; a living thought, a living form ». Et un critique italien, Luigi Pellegrin, a démontré récemment que la fin de cet homme resté seul, oublié et pauvre, n'a pas été une décadence, mais le calme accomplissement, en silence, d'une très haute existence de visionnaire et de prophète.

Nous finirons donc l'éloge du livre, dans lequel on trouve, surtout pour ceux qui ne connaissent point les écrits (rarement traduits) de Sullivan, la découverte d'un homme outre que celle d'un architecte, avec les mots que Sullivan lui-même adressa à son disciple idéal, dans le merveilleux dialogue qui est son « Kindergarten Chats »: « Let us pause, my son, at this oasis in our desert... ». *

« Architectural Review », n. 724, May 1957, special number: « Machine made America ». Ce numéro spécial est partagé en trois parties: *Syntax*, *Genetrix*, *Matrix*. En 1950 (décembre) la revue avait dédié un numéro aux Etats-Unis (« Man made America ») où l'on dénonçait le déséquilibre entre quelques chefs-d'oeuvre isolés et le pitoyable standard général de l'architecture américaine. Un bilan plus encourageant est présenté dans le second numéro, présentant un standard de meilleure qualité. L'« Architectural Review », ainsi que toujours, fait des analyses très subtiles et intelligentes même en s'occupant d'un problème qui est très complexe. Sur ce même problème, Zodiac a voulu publier dans ce numéro un article de Peter Blake (page 89).

« Architectural Review », n. 725, June, 1957. Une bonne partie de ce numéro est dédiée au « Counter-Attack », c'est-à-dire à la création d'un bureau particulier (Counter-Attack Bureau) s'occupant du town planning et de la lutte contre son grand ennemi, la « subtopia ». Cette initiative devrait être imitée par les autres revues d'architecture aux Etats-Unis, en France, en Allemagne et en Italie. Le numéro 725 de A. R. contient aussi un intéressant article sur la « légende Olivetti », par Georgina Masson.

« Architectural Review », n. 726, July, 1957, special number, « The functional Tradition ». C'est-à-dire la confutation de la légende selon laquelle la *fonction* serait une conquête de la philosophie et de l'architecture moderne.

« Casabella Continuità », n. 214, febbraio-marzo 1957. A partir de ce numéro, un nouveau comité de rédaction s'occupera de la glorieuse revue italienne. Son directeur, Ernesto N. Rogers, publie une lettre de Giancarlo de Carlo expliquant les raisons de sa démission du précédent comité. La petite « crise » de Casabella indique peut-être qu'en Italie la phase excitante de bataille contre la fausse architecture va être substituée par une phase plus tranquille. Les problèmes politiques vont être substitués par les problèmes sociaux et techniques: dans le domaine de l'architecture, le fascisme est vraiment mort. Page 5: Ernesto N. Rogers, « Problematica di Mies van den Rohe », un article sur la position esthétique et sa formation culturelle de Mies dans l'architecture contemporaine.

« Casabella Continuità », n. 215, aprile-maggio 1957. A signaler, un article de Ernesto N. Rogers, « Continuità o crisi? », très intéressant pour connaître la situation italienne et un'opinion digne d'attention.

« L'architettura », n. 19, maggio 1957. Un article de Sergio Bettini, « Razionalismo e arte in Daniele Calabi ».

« Architectural Record », n. 246, May 1957. Page 167 ss., un'étude sur l'architecte américain Minoru Yamasaki. (« Silhouette, Surface, Surprise, Synthesis »).

« Architectural Forum », n. 1, vol. 107, May 1957. Page 106 ss., une documentation sur le bâtiment de la B. C. Electric Co., Vancouver, architectes Thompson, Berwick & Pratt. Ce bâtiment sera aussi intéressant si comparé au gratte-ciel Pirelli qui est en construction à Milan, Italie.

« Architectural Review », n. 727, August 1957. Page 91, « Urbs in rure », by Hilde Selem. Page 103, « Bauhaus: first phase », by Helmut von Erffa. L'auteur reconstruit l'atmosphère de la Bauhaus au début du 1920 à Weimar, avec l'impressive personnalité de Johannes Itten, l'organisateur du célèbre cours préliminaire. Page 111, « Italian Miscellany », by S. Lang, Nikolaus Pevsner, Georgina Masson. Nous avançons quelques réserves sur les comparaisons proposées par Pevsner entre le Pedrocchino de Padoue et des motifs anglais et vénitiens. Page 122, « Space to let », by Kenneth Browne.

Catalogues

« Colori e forme nella casa d'oggi », Como, 1957. 152 pages, avec de nombreuses illustrations. Il s'agit du catalogue de l'exposition organisée à la Villa Olmo. A la fin du catalogue, un bref texte de Bruno Zevi servant de commentaire (assez polémique) aux résultats de cette exposition.

« Interbau Berlin 1957 ». Berlin, 1957. Catalogue de l'exposition internationale d'architecture à Berlin, avec 480 pages et de nombreuses illustrations. Ce livre constitue la documentation la plus complète sur la grande manifestation de Berlin.

Crise aux CIAM ?

Nous recevons (octobre 1957) de M. Siegfried Giedion la communication suivante :

« On September 1st and 2nd, 1957, CIAM met at La Sarraz, Switzerland, to fulfil the task set by the 10th CIAM Congress, Dubrovnik, 1956: to decide upon the form of a re-organized CIAM.

« Reorganization had become necessary on several counts. Since its foundation at La Sarraz in 1928, the main reason for the existence of CIAM has been to present problems of contemporary architecture and to point out emerging problems upon the horizon. These are tasks which cannot be undertaken by large associations. CIAM itself had become too large. It was necessary to restrict its membership exclusively to active participants. The decisions of La Sarraz, September 1957, were unanimously agreed by the Reorganization Committee, Council and Delegates.

« All former CIAM Groups are dissolved. CIAM is to be composed solely of individuals without reference to place or nationality. A Co-ordinating Committee, with J. Bakema (Rotterdam) as General Secretary, was appointed which will designate the new Participants of CIAM on the basis of recommendations from former Groups and others. All matters of organization are in its hands until after a Working Congress of the Participants has met. The primary aim of CIAM now is to establish the inter-relation of the social structure and the contemporary means of expression. Its title has become:

CIAM: Research group for social and visual relationships.

CIAM: Groupe de Recherches pour inter-relations sociales et plastiques.

CIAM: Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge.

Cette nouvelle confirme la crise du Ciam tandis que la tentative de réforme prouve une fois de plus sa volonté de vie efficace. Reste à savoir si les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne basés sur des programmes établis il y a trente ans par Le Corbusier, Gropius et tous les plus grands architectes du mouvement « rationaliste » correspondent encore aux exigences impérieuses de la culture, ou si, au contraire, la complexité et la majeure concrétion des problèmes architectoniques et urbains actuels comparés à ceux de la période entre les deux guerres, ne laissent entrevoir, dans la fatigue qui se manifeste au sein du Ciam, la fin de leur nécessité absolue. S'il en est ainsi, la réorganisation et la tentative de se mettre à la page ne seraient que de vains palliatifs. *

Walter Gropius

Apollo in the Democracy
Apollon dans la démocratie

page 8

Mon thème « Apollon dans la démocratie », traite de la création de la beauté et de la mesure dans laquelle elle se réverbère dans la société démocratique.

Je n'entends par « démocratie » ni la forme de gouvernement de l'ancienne Grèce reposant sur le pouvoir d'un groupe d'élite relativement restreint de citoyens libres, solidement établi sur la base du travail d'esclaves, ni la forme spéciale politiquement tendue de la démocratie contemporaine européenne, américaine ou russe, mais la forme de vie qui sans être politiquement identifiée, se répand lentement dans le monde et est basée sur la croissante industrialisation, sur le développement des services de communication et d'information et sur une participation toujours plus large des masses à l'instruction supérieure et au vote. Quel est le rapport entre cette forme de vie et l'art et l'architecture de notre temps? Au cours d'une vie déjà longue je me suis rendu compte toujours davantage que la création de la beauté et l'amour pour elle enrichissent l'homme non seulement par un apport considérable de bonheur mais renforcent également sa puissance éthique. Une époque qui ne ménage pas assez de place à ce sentiment de la beauté, apparaît visiblement sous-développée; son image reste indistincte et ses manifestations artistiques isolées trouvent un écho si limité qu'elles ne sont pas caractéristiques pour le développement général.

L'homme vient au monde avec des yeux mais ce n'est que grâce à une lente éducation qu'il apprend à voir. Grâce à l'intense observation des choses et à plus de contemplation intérieure, son imagination optique se renforce et lui permet de créer des formes naturelles et de forger, grâce toujours à une lente évolution de sa vision, des concepts de valeur artistique. A notre époque orientée vers un système d'éducation livresque, les dons de perception par les sens n'ont toutefois pas été développés et l'intérêt pour la beauté non plus. Il y a un abîme entre le public et

l'artiste créateur qui est presque oublié, souvent ridiculisé; sa valeur est sous-estimée comme s'il n'était qu'un coûteux membre de luxe de la société. Quelle est la nation civilisée qui considère aujourd'hui l'art créatif comme l'un des éléments essentiels de sa vie nationale? La marche triomphale sans précédents des sciences pratiques a chassé la magie de notre vie; le poète et le prophète sont devenus les enfants négligés de la marâtre qu'est pour eux l'homme suprêmement pratique, l'homme qui, aveuglé par le succès d'une civilisation mécanisée, leur défend sa porte. Une réflexion profonde de Einstein jette une lueur sur le résultat de ce développement unilatéral: « Des outils parfaits mais des buts vagues sont le signe de notre temps. » Bien avant lui, Tolstoï avait prévu ce dilemme culturel. Il accusait la science de se proposer le but de *tout* étudier et pensait que l'humanité ne pouvait vraiment pas s'appliquer à *tout* et qu'en voulant tenter de suivre en même temps une centaine de directions différentes on finirait par être déchirés, tandis qu'on devrait se rendre exactement compte de ce qui importait le plus et mettre ensuite ce but au centre des plus hautes aspirations. Ce défi lancé par Tolstoï est certainement un appel pour une évaluation culturelle sur laquelle nous ne sommes pas, jusqu'ici, tombés d'accord.

Le climat intellectuel qui prévalait du temps de Tolstoï avait encore plus ou moins un caractère statique, fermé, soutenu par une foi apparemment inébranlable dans les valeurs dites « éternelles ». Cette foi a cédé le pas à une nouvelle conception, celle d'un univers en éternel devenir et celle de la relativité de tous les phénomènes. Les profonds changements de vie qui en sont la conséquence, se sont surtout manifestés au cours des dernières 50 années de développement industriel et ont opéré pendant cette brève période une transformation plus complète dans l'ensemble des conditions de vie que la somme d'événements des siècles depuis Jésus Christ. L'inertie naturelle du cœur humain n'a pu supporter ce rythme. La croissante confusion spirituelle et intellectuelle exige d'urgence une orientation nouvelle sur le plan culturel.

La direction du développement spirituel de l'homme a toujours été influencée d'une manière décisive par le penseur et l'artiste dont les créations sont en dehors de toute utilité logique. C'est vers eux que nous devons nous tourner à nouveau car leur influence humanisante ne peut devenir effective si la société reste indolente et non-perméable. Ce n'est que là où un peuple est prêt à recevoir sponta-

nément la graine d'une nouvelle culture bien à lui, que celle-ci peut prendre pied et se répandre. Ce n'est que là où toutes les facettes de la vie publique sont enfin saisies par les forces créatrices qu'une attitude sociale uniforme, basée sur l'intégrité de la structure sociale et indispensable pour le développement culturel, peut prendre naissance.

Il y a à peine quelques générations que notre société était une entité équilibrée où chaque individu avait sa place et où la validité des usages enracinés n'était pas mise en doute. L'art et l'architecture se développaient d'une manière organique et leur lente expansion était comme la ramification d'une culture admise. La société formait encore un tout. Plus tard, avec le début de l'âge de la science et le développement de la machine, l'ancienne forme sociale s'effrite. Les outils de la civilisation nous dépassent. Au lieu de s'imposer par l'initiative morale, l'homme moderne se crée une mentalité qui choisit automatiquement la quantité au lieu de la qualité et tend surtout à des fins utilitaires au lieu d'édifier une nouvelle foi spirituelle. Tous nos contemporains capables de réfléchir se demandent, pleins de doute, quel est le but de notre extraordinaire progrès scientifique. De nouvelles techniques et de nouvelles découvertes pour se déplacer toujours plus rapidement se dépassent et se superposent, mais que faisons nous du temps ainsi gagné? Au lieu de l'employer à la contemplation, voire à une pause créatrice, nous nous laissons saisir par la hâte, fascinés par le slogan « le temps, c'est l'argent ». Poussé par sa curiosité naturelle, l'homme a appris à dissequer son univers au scalpel de la science, mais il a perdu ce faisant, le sens de l'équilibre et de l'unité. Notre époque scientifique a atténué notre perception de l'ensemble de notre existence compliquée en poussant la spécialisation jusqu'à l'extrême limite. Le spécialiste professionnel, troublé par la quantité des problèmes qui se présentent à lui, tente de se libérer du poids de la responsabilité commune en se consacrant à un problème nettement défini dans les limites du terrain de spécialisation et décline toute responsabilité pour ce qui advient en dehors de cet espace restreint. Tout cela a porté à un relâchement général des liens culturels et a abouti au démembrement et à l'appauvrissement de la vie. L'homme civilisé a perdu son *tout*.

Certains signes indiquent pourtant que nous commençons à nous éloigner lentement de la spécialisation ultra et de ses dangereux effets atomisants sur la cohésion intérieure de la société. Si nous interrogeons l'horizon spirituel des civi-

lisations modernes, nous remarquerons que ces derniers temps un grand nombre d'idées et de découvertes tendent exclusivement à rétablir les liens de parenté entre les phénomènes individuels de notre univers, phénomènes que les savants n'avaient étudié jusqu'ici qu'en se plaçant sur des terrains voisins. La médecine est en train de mettre à point une conception psychomatique dans le traitement des maladies qui confirme l'interdépendance de « psyche » et de « soma ». La physique a récemment reconnu l'identité de la matière et de l'énergie. L'artiste a appris à exprimer le temps et le mouvement — la nouvelle quatrième dimension — par sa force créatrice. Sommes nous en train de réacquérir une conception plus compréhensive de cet univers que nous avons démonté? Piet Mondrian fait précisément allusion à ce « penser en commun » à la place de la « spécialisation qui isole » dans la phrase suivante: « La culture de type individuel est sur le point de finir, la culture consciente de l'apparement a commencé ».

Si nous nous proposons comme but d'embellir ce qui nous entoure dans sa grande diversité, nous nous apercevons que ce but comprend actuellement toute la vie de l'homme civilisé sous tous ses aspects essentiels: le destin de la terre, les forêts, les eaux, les villes et les paysages; les sciences de l'homme: la biologie, la sociologie et la psychologie; les lois, le gouvernement, l'économie, l'art, l'architecture et la technologie. Puisque tous ces facteurs dépendent les uns des autres, nous pouvons ne plus les considérer séparément. La volonté de découvrir leur liens de parenté a certainement beaucoup plus d'importance pour dessiner et modeler le monde qui nous entoure que toutes les idées pour une solution individuelle limitée si parfaite et si pratique qu'elle soit. Si nous tombons d'accord sur cet ordre de précedence, l'accent doit être nécessairement placé sur la formule « penser en termes d'apparement » prise dans un sens très large qui dérive d'un procès ininterrompu de nivellement dans le jeu des forces en présence, en contraste avec le mode de penser du spécialiste qui, de propos délibéré, ne dépasse jamais les confins de son terrain limité.

Il nous faut, dans notre société technologique, souligner avec passion que nous sommes encore un monde composé d'êtres humains et que l'homme doit rester au centre de son entourage naturel comme point de départ de tout projet et de toute construction. Nous étions jusqu'à présent en adoration telle devant notre nouvel idéal — la machine — que notre conception de la valeur spirituelle a disparu. C'est

pourquoi nous devons avant tout examiner à nouveau les rapports fondamentaux entre l'homme et l'homme, et l'homme et la nature, et ne pas céder à la pression des intérêts particuliers ou aux enthousiastes à vue courte qui voient un but ultime dans la mécanisation.

Il nous faut surtout prendre une attitude positive dans la bataille que nous livrons pour conserver, efficace et active, l'impulsion créatrice pour l'opposer à l'effet paralisateur de la mécanisation et de la surorganisation de notre société démocratique, car notre civilisation dirigée et automatisée ne se sert que de l'oppression. Elle est encore loin de cet idéal démocratique supérieur qui est de répandre sur l'humanité les joies d'une vie bien remplie. Nous n'avons pas encore trouvé le chaînon qui nous unira les uns aux autres dans notre tentative d'établir un dénominateur culturel commun assez solide pour nous aider à découvrir une forme d'expression spirituelle compréhensible à tous.

Tandis que notre société se rend compte de l'importance essentielle, pour sa continuité, du travail du savant, elle a apparemment oublié l'importance de l'artiste créateur pour l'élaboration et l'organisation de notre univers moderne. En contraste avec le procès de mécanisation, l'oeuvre de l'artiste véritable consiste dans la recherche impartiale à travers la forme de l'expression symbolique des phénomènes de notre vie. Il lui faut pour cela posséder le regard perçant et direct de l'homme libre.

Etant donné que la conception de la beauté change constamment avec le développement de la philosophie et de la technologie, son esprit créateur recherche toujours des aliments nouveaux dans les réalisations de l'esprit et dans les rapports nouvellement découverts. Son oeuvre Apollonienne est de la première importance pour le développement d'une véritable démocratie car l'artiste est le prototype de l'homme complet. Sa liberté, son indépendance, demeurent relativement intactes. Sa force intuitive est un antidote contre l'excès de notre mécanisation et pourrait rendre l'équilibre à notre vie et humaniser les effets de la machine qui nous maintient encore en esclavage. J'affirme que notre société désorientée a le besoin désespéré de participation créatrice dans l'art, contre-poids essentiel au progrès de la science et de l'industrie.

L'expérience prouve que ce n'est que dans certains cas particuliers que des faits scientifiques sont capables d'exciter par eux-mêmes l'imagination à tel point que les hommes consentent de subordonner les ambitions personnelles qui leur sont

chères à une cause commune. Si l'on veut exciter et entraîner les hommes pour qu'ils renversent eux-mêmes les obstacles qui leur barrent aujourd'hui la route pour la construction d'un meilleur décor autour d'eux, il faut faire vibrer en eux des cordes plus profondes que celles qui peuvent être touchées par un procédé purement analytique. Quoique le progrès scientifique ait apporté l'abondance matérielle et la richesse, pour ainsi dire, physique, il n'a pas encore pu donner à notre civilisation contemporaine ce degré de maturité qui se manifeste comme forme nouvelle. Notre vie émotionnelle n'est point satisfaite par la production purement matérielle de la journée ouvrable de 8 heures. C'est ce manque de satisfaction spirituelle qui explique probablement pourquoi nous avons rarement réussi à créer une base culturelle pour nos réalisations scientifiques et techniques et c'est aussi pourquoi une forme de vie culturelle bien définie et telle que nous aurions pu la créer, nous a été jusqu'à présent, refusée. Aucune société du passé n'a jamais trouvé son expression significative sans la participation de ses artistes; les problèmes culturels ne peuvent être résolus par le seul procès intellectuel ou la seule action politique. Je veux parler aussi de l'important problème qu'est celui d'éveiller à nouveau chez les hommes la capacité perdue de créer et de comprendre la forme. Mais où commencer?

Nous avons besoin non seulement d'un artiste créateur mais aussi d'un public compréhensif. C'est seulement par une lente action éducatrice qui transmettrait les expériences visuelles depuis la plus tendre enfance, que nous pourrions réveiller la compréhension. C'est à dire, qu'au jardin d'enfants déjà, nous devons commencer par permettre aux enfants de recréer leur ambiance par des jeux d'imagination. Plus tard, cette participation active sera la clé pour un bon aménagement du décor familial, car elle renforce chez l'individu le sentiment de responsabilité qui lie solidement la société, mobilise sa puissance imaginative et développe son orgueil pour l'ambiance qu'il a su se créer. Une telle conception de l'éducation ne devrait pas considérer l'étude théorique et livresque comme fin en soi mais comme appui pour l'expérience pratique qui aboutit à une attitude et à un mode de penser constructifs. Chez tous ceux qui ont été soumis à une pareille expérience éducative qui leur a fait comprendre à quel point le problème de créer soi-même son ambiance était important, les stimulants successifs tomberont sur un terrain fertile. Aujourd'hui encore, ce n'est que trop souvent que nous nous heurtons à la tendance

solidement enracinée d'éviter les trop larges projets d'ensemble et de préférer faire d'une façon inorganique et souvent côte à côte un certain nombre de modifications partielles sans le moindre lien entr'elles. Tout cela ne pourra changer que si le sens de l'ensemble n'est soigneusement enseigné à chaque pas de la période éducative jusqu'à ce que cela ne devienne un axiome. Lorsque la sensibilité pour la Beau sera éveillée en nous tous, une réaction à la chaîne pourra finalement se produire et créer une base commune où l'oeuvre extraordinaire pourra prendre pied.

Goethe, l'inépuisable, se rendait compte de la nécessité d'une éducation pour la compréhension du Beau. « Ce qui est indispensable se propage tout seul car la foule le pousse et personne ne peut s'en passer; la Beauté doit être favorisée, car ceux qui la créent sont peu nombreux et grand est le nombre de ceux qui en ont besoin ».

Je voudrais esquisser brièvement ma propre contribution pratique à la question: « Comment faire pour répandre la Beauté? ». Encore écolier, je décidai de devenir architecte parce que un beau décor me semblait indispensable pour le bonheur de la vie humaine. J'étais instinctivement dégoûté de la laideur croissante de la ville moderne et je la comparai avec la beauté et l'unité des vieilles villes de l'époque pré-industrielle. Et je cherchai le chemin qui me permettrait, en tant qu'individu, de remettre de l'harmonie dans ce chaos. De l'intérêt passionné pour ce problème naquit l'idée du « Bauhaus », tentative de réunir des artistes créateurs dans le but de fonder une nouvelle unité culturelle comme expression tangible de notre société industrielle moderne dont les membres pourraient être ensuite réunis en un tout organique. L'idée de contribuer à retrouver l'équilibre culturel a dominé ma vie. Propager cette idée par la parole et l'exemple pratique, trouver une formule nouvelle pour les concepts des valeurs de signification générale et favoriser le travail d'équipe pour enraciner les effets obtenus sur un terrain plus vaste — c'étaient là mes remèdes spirituels. Ceci signifiait d'abord, trouver une attitude bien définie concernant les rapports de « moi et vous » dans sa propre sphère, ce qui représente le fond du problème social pour chacun de nous. Il fallait ensuite rendre tangible l'idée réalisée dans sa propre vie, c'est à dire, mettre en accord la pensée et l'action. La réalisation de ce but, c'est à dire, de l'architecture « totale » comprenant tout notre entourage visible, depuis le plus simple utensile de cuisine jusqu'à la cité la plus compli-

quée, exigeait des expériences toujours renouvelées et la recherche de vérités nouvelles en coopération avec d'autres esprits artistiques semblables. Cela représentait un programme qui conduirait de l'observation à la découverte, de la découverte à l'invention et finalement, à la formation intuitive du décor environnant moderne. Les idées sur lesquelles j'ai fondé le « Bauhaus » m'ont également conduit à une nouvelle conception de l'espace dans ma propre oeuvre architecturale : abandonner l'espace statique immuablement enserré par les murs pour tenter de réaliser une séquence d'espace flottant qui correspondrait à l'essor dynamique de notre temps et chercher de combiner les dimensions d'espace et de temps en architecture. Je vis clairement alors que la création artistique puise sa vie dans la tension résultant d'une constante action réciproque entre les forces conscientes et inconscientes de notre existence et que de ce fait le rapprochement et la réciprocité souhaitable entre individus différents ne peut se transformer en un *tout* que venant d'eux-mêmes mais jamais comme résultat d'un nivellement imposé.

La tentative d'organiser les différentes formes visuelles de l'expression, c'est à dire, de fonder une espèce de science de la forme dérivée des facteurs super-individuels biologiques et psychologiques, telle qu'entreprend de faire le « Bauhaus », a démontré la possibilité d'établir un solide fondement pour une création artistique spontanée qui servirait en même temps de clé pour la compréhension des révélations artistiques variées, quelque chose comme la science de l'harmonie en musique. J'entends parler du langage de la forme (*Gestaltung*) qui peut être enseignée : la science de l'illusion optique, la connaissance de l'effet psychologique de la forme, de la couleur, de la matière, du contraste, de la direction, de la tension et de la détente ainsi que la compréhension de ce que nous appelons la dimension humaine. Ce sont là les outils de l'artiste créateur qui cherche un standard à l'échelle humaine qui correspondrait, grâce à la richesse des variations individuelles possibles, également au tout et à l'individuel. Cette clé objective pour le problème de la création artistique pourrait aussi donner la possibilité à un groupe de travailleurs, à une équipe, de synchroniser les oeuvres de ses membres, c'est à dire, de donner naissance à l'important mouvement grâce auquel, une nouvelle expression, en dehors du culte du « moi » pourrait se développer.

Une telle expression, s'est-elle déjà manifestée dans le décor que nous avons bâti ? Il y a trente ans seulement on pouvait compter sur les doigts de la main les

échantillons d'édifices construits selon les conceptions de l'architecture à venir. Aujourd'hui, le champ visuel s'est étendu. Un grand nombre de belles oeuvres individuelles présentent une expression moderne commune mais ces exemples restent encore isolés et sont disséminés au hasard à travers le pays. Nous n'avons construit nulle part encore la nouvelle cité du XX^e siècle qui personnifierait la vie actuelle en un tout organique parce que la confusion spirituelle de notre époque opprimée n'a pas encore permis de tirer au clair les conditions sociales requises pour sa création.

On a souvent exprimé l'opinion que le créateur responsable du décor qui nous entoure, l'architecte, devrait prendre la société telle qu'il la trouve et se contenter de résoudre le problème esthétique au lieu de gaspiller ses forces. Mais limiter l'effort à la belle proportion et à la seule création spatiale porte à négliger d'autres fonctions vitales importantes et, par conséquent, à une solution partielle seulement. Nous avons fixé notre but beaucoup plus loin et construit un échafaudage organique pour la vie même où elle peut s'épancher en beauté. Autrement, notre rencontre avec la beauté ne resterait que ce qu'elle est aujourd'hui — une expérience limitée, nullement caractéristique pour le niveau général. La beauté est un élément essentiel de la vie dans son ensemble et ne peut être isolée comme privilège spécial pour les personnes possédant une initiation esthétique ; c'est une fonction primordiale pour tous. Le sens de la beauté et de la qualité lorsqu'il pénètre dans toutes les couches de la société, alimente la veine créatrice de l'artiste et lui fait écho. « L'art pour l'art » est une illusion.

L'homme moderne accueillera-t-il de nouveau l'artiste créateur dans la vie quotidienne ? L'artiste dépend toujours de la sensibilité de son temps. Son public est toujours composé d'hommes, non d'un comité d'experts en matière d'art. Mais comme il n'y a aujourd'hui aucun terrain commun d'entente, il est seul. Il est donc indispensable de trouver un tel terrain dans notre univers travaillé pour que la culture nouvelle puisse de nouveau exprimer le rêve, l'enchantement, la joie et l'illusion de la vie humaine en une nouvelle beauté magique. *

* Texte du discours prononcé à Ambourg à l'occasion de la présentation du Prix Goethe à Walter Gropius, juillet 1957, et dont l'architecte a voulu réserver à Zodiac la publication.

Evolution, Revolution, Konvention
L'interbau à Berlin

page 15

Deux fois au cours d'un demi-siècle des guerres insensées étouffèrent les plans et l'oeuvre de ceux qui avaient entrepris, avec courage et obstination, de créer un nouveau décor de vie et de travail, de nouvelles villes, de nouvelles maisons et de nouveaux appartements, un cadre nouveau dans un nouveau siècle. Par deux fois, l'oeuvre de destruction interrompit non seulement les rêves des architectes et des bâtisseurs de villes, mais les priva également de leur position d'avant-garde dans une nouvelle société humaine qui se cherchait. Les deux guerres, celle de 1914-18 et celle de 1939-45 (qui au fond, avait déjà commencé en 1933) non seulement interrompirent pendant de tristes années la continuité de notre nouvelle architecture, mais lui imposèrent parfois des buts différents. Pendant que les constructeurs et les créateurs de plans s'attachaient à leurs conceptions d'un monde nouveau plus humain et plus digne, les guerres provoquaient des changements et des fêlures dans la société; l'évolution de la société bourgeoise du XIX^e siècle, procédait à grandes enjambées précisément pendant les guerres, avec des soubressauts de fièvre que personne, pas même une société, ne peut subir sans profonde secousse intérieure. Et 1918 fut comme 1945: la société humaine fut arrachée à ce qui semblait absolument sûr; les conceptions des architectes et leurs projets qui avaient déjà été acceptés comme « solutions », se trouvèrent en présence de conditions nouvelles, insuffisants, et susceptibles de corrections.

Ce qui restait valable devait être transformé et les principes nouvellement établis exigeaient un examen plus attentif. Les années qui suivirent les deux guerres, années d'extrême marasme économique, furent des années de réflexion et de retour sur le passé, des années de tension spirituelle et d'ardentes discussions qui conservent encore aujourd'hui l'éclat qu'ont toujours les grandes époques de l'esprit, les échanges d'idées, les découvertes et la fraîcheur matinale des créations spontanées.

Il y a donc eu — pour qui voudrait avoir une vue d'ensemble — trois phases dans le développement de l'architecture en Allemagne.

La première comprend l'époque allant de la fin du siècle jusqu'à la première guer-

re mondiale, la grande époque des pionniers de la nouvelle architecture, dont les noms sont encore sur toutes les lèvres; l'époque du mouvement révolutionnaire, des programmes optimistes.

Suivent les années 20, comme phase d'évolution. Époque d'hypothèses et d'expériences, époque de jaugeage et de comparaison avec les manifestations de la vie sociale, avec les besoins des masses dans une société industrialisée.

Mais également une époque de recherches scientifiques et pédagogiques, de découvertes fondamentales et de la constitution de l'équipe indispensable pour accomplir une tâche utopique: ébaucher et construire finalement, après les désastres de la guerre, la ville nouvelle, la maison nouvelle, l'appartement nouveau non seulement comme échantillon mais à l'intention de tous.

Faisant suite à la proclamation de la troisième phase, phase de rapprochement où après la seconde guerre totale, les hommes commencent à se mettre d'accord au sujet d'un nouveau style de vie et où dans l'Europe dévastée ce n'est plus le projet mais l'édification même d'un nouveau monde libre, paisible et humain qui commence, voilà que cet été-ci après cette proclamation, une Exposition vient de s'ouvrir.

Jusqu'à la fin de septembre 1957, Berlin est sous le signe de l'« Interbau », (Exposition internationale d'Architecture, Berlin 1957). Quels que soient les jugements critiques qu'on exprimera plus tard sur l'Exposition même, personne ne pourra lui refuser d'être un signe de ralliement. Elle ne sera pas seulement une présentation objective de solutions architectoniques et constructives mais une démonstration au sens le plus large du mot, du parfait accord entre les représentants d'une ville de plusieurs millions d'habitants et les architectes, les « designers » et les dessinateurs des jardins de 14 nations; entre les fonctionnaires du Comité urbain et de l'état et les architectes libres, de l'accord enfin entre les économistes et les juristes et surtout, l'accord de tous avec les propriétaires des terrains d'un quartier de la ville complètement dévasté par la guerre. Donc, un compromis? On pourrait répondre affirmativement si le mot n'avait en soi quelque chose de flou, d'indécis, de mou. Disons plutôt que la planification et la mise en oeuvre tendent à devenir un tout et cela, grâce à des procédés vivants, étrangers à toute contrainte. Ils commencent à sembler naturels.

Berlin démontre en 1957 par la reconstruction du « Hansa-Viertel » (voir la description), ce qui aurait dû être parfaite-

ment clair. C'est là non un modèle mais un exemple, dicté et limité par les conditions de l'« ici » et de l'« aujourd'hui ». Dans cette exposition, le cas particulier devient un fil conducteur pour les possibilités futures d'application exactes des idées.

L'« Interbau » est de nouveau, après 30 ans — une contribution venant de l'Allemagne à la forme de vie de notre siècle, une étape — si modeste soit-elle — sur le chemin de l'architecture moderne, que nous croyons être aussi le chemin du réalisme humanitaire.

L'année 1957 pourrait avoir, sous le signe de l'« Interbau » une importance particulière pour « les plans d'ensemble et les constructions en Allemagne, car cette année prend pour une autre raison encore, un certain relief. Nous rappelons que c'est il y a 50 ans, que fut fondée l'« Union Allemande du travail créateur » (Deutscher Werkbund), l'institution dont on peut affirmer avec orgueil qu'elle a été pendant un demi-siècle le promoteur et le guide de la nouvelle architecture en Allemagne et qui peut donc aujourd'hui, grâce à l'exposition de Berlin, fêter son anniversaire dans un cadre exceptionnel. Par un de ces étranges enchaînement dont l'histoire est coutumière, c'est pendant une exposition — et une exposition d'architecture — que 50 ans auparavant l'idée de réunir en une association les artistes créateurs allemands (Deutscher Werkbund), fut réalisée pour la première fois. Le programme de la « Troisième Exposition des arts et métiers (Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung) » de Dresde, compilé par l'inoubliable Fritz Schumacher, devint le premier programme non officiel du « Werkbund » qui se réunit un an plus tard, le 6 octobre 1907 à Munich, comme Association de 12 artistes et de 12 firmes industrielles. Le but de l'Association était de « relever le niveau de l'artisanat, par la collaboration de l'art, de l'industrie et du travail de l'artisan, à l'aide de l'éducation, de la propagande et d'une commune attitude vis-à-vis des questions s'y rapportant. »

Le mouvement d'intérêt que, vers 1900 environ, la jeunesse manifeste pour les buts élevés et sincères de l'art, prend la forme d'une phalange après l'exposition de Dresde. Les pionniers — et parmi eux Peter Behrens, Joseph Hoffmann, Joseph Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid et Fritz Schumacher, forment un groupe de tête qui gagne rapidement du terrain. Sept ans plus tard, à la veille de la première guerre, l'association compte déjà 1870 membres.

Nous avons parlé de cette première phase de l'architecture et de l'art modernes com-

me d'une phase révolutionnaire. Si nous ouvrons les revues de l'époque et si nous regardons surtout les reproductions relatives à l'Exposition de Dresde qui signifiait, disait-on alors, la victoire de l'art décoratif allemand, nous hésiterons de parler de mouvement révolutionnaire. Tant le palais d'exposition avec ses sections (art spatial, art populaire, aménagement scolaire, artisanat), que les 26 pavillons disséminés dans le parc environnant (2 salles d'usines, l'école, 5 maisons d'habitation, une auberge de campagne, plusieurs pavillons avec jardin, etc.), démontrent que le style nouveau qu'on cherche, n'est guère plus qu'un second « Biedermeier » bourgeois. Tout cela est nuancé, pesé, pensé, extrêmement bien exécuté matériellement et possède dans son ensemble — y compris la qualité des matériaux — une unité et une force persuasive qui permet dans une certaine mesure, de parler d'une « victoire », d'une victoire, notamment, remportée sur le mauvais goût et l'ouvrage mal fait, la mauvaise copie et l'insincérité artistique. Il y a là du goût et de l'assurance, de l'honnêteté et du savoir. Mais la substance révolutionnaire qu'on devrait découvrir dans ces travaux, reste, même en y regardant de près, presque invisible, et cela tout simplement parce que, aujourd'hui, une révolution sur le plan esthétique ne nous touche plus. Les questions de qualité masquées par le goût, ne nous intéressent plus.

Mais, nous demandons-nous, qu'est-ce qui faisait le plus de bruit à cette époque, le bruit de la politique d'avant-guerre mis à part? Était-ce la formule d'Einstein de 1905 qui fixait la loi de l'équivalence de la masse et de l'énergie, et qui s'exprime par la lapidaire et incroyable $E = M \cdot c^2$? Ou bien les autres événements des années 1905-07 qui se déroulaient dans l'ombre, comme la découverte de la soudure autogène où celle du procédé pour la fusion du béton? Ou encore, la mort de Cézanne et les premières œuvres de Picasso et des Cubistes, l'application de la tactique bolchéviste par Lénine ou le I^{er} Congrès pour l'étude du cancer? Était-ce la découverte de l'aluminium dur ou l'ascension sans passagers d'un ballon à 25.800 mètres d'altitude ou la réussite d'un vol à moteur au-dessus de 770 mtr.? Ces événements eurent certainement beaucoup de retentissement. Mais eut-on alors une idée même approximative de leur conséquences que nous connaissons maintenant? Toutes ces révolutions étaient alors des révolutions silencieuses; elles manquaient de cette force d'amplification que nous y ajoutons depuis 1918. La substance révolutionnaire ne résidait pas alors dans ce qui était tangible, réalisé; elle résidait dans les pro-

jets, les programmes, les outils de l'avenir. Ainsi, ce qu'apportait surtout l'Exposition de Dresde de 1906, c'était un programme et une attitude, un but et une perspective. Et le programme n'était certainement pas encore arrivé à son ultime dénominateur ! Il s'agissait, si simple que cela paraisse, des rapports entre l'art et le métier, l'artisanat artistique et l'industrie artistique et de l'influence générale de l'art sur la vie. Il s'agissait de l'art comme de la « plus belle parure tant pour l'usage familial, qu'au service de l'administration publique. » Il s'agissait d'architecture et de l'art des jardins au service de l'aménagement extérieur de l'espace intérieur destiné à l'usage.

On distingue facilement ce que cache tout cela, on se rend compte que sans employer de grands mots, l'homme est considéré comme centre de toute architecture. C'est autour de lui qu'on doit bâtir les édifices qui répondent à l'usage qu'il en fait, avec le climat qu'il lui faut ; ce n'est que plus tard que se posera la question de l'extérieur, de l'aspect extérieur de la maison, celle du jardin et du paysage. C'est là un changement d'optique de 180° et c'est déjà la conception fondamentale de la nouvelle habitation, et, dans son germe, celle de la ville moderne, conception qui ne part pas d'une forme préconçue mais qui se base sur l'expérience vitale. C'est dans ce sens que ce qui arrive à Dresde en 1906, est beaucoup plus qu'une « victoire de l'artisanat allemand ». C'est vraiment une révolution silencieuse.

Et elle reste silencieuse jusqu'à 1914, cachée derrière l'idéal d'une éducation artistique du peuple allemand qui porterait à une éducation artistique générale. Au bout du chemin, comme l'on peut lire dans un compte-rendu de l'Exposition de Dresde, on distingue le Temple de l'art national qui brille d'un doux éclat, un art qui sur la base de l'éducation artistique générale du peuple, marierait la Beauté à la vie quotidienne. Mais dans une époque de nationalisme exaspéré on ne peut imaginer la vie contemporaine que dans le cadre d'une culture nationale. On est à la recherche de l'expression tangible de la vie nationale et on s'attend, grâce à la culture artistique générale dont on rêve, à augmenter le prestige national. Mais ce nationalisme, — qui avant la 1^{re} guerre mondiale ne se limitait pas à la seule Allemagne ne fut jamais qu'une façade. Car l'ébauche du but vers lequel on tendait était déjà conçue en fonction de l'homme. On s'était déjà détaché des liens du fonctionnel et de l'émotionnel, autant que de la façade historique. On avait besoin d'air et de liberté et on s'appropriait l'air et la liberté. Il n'y eut

qu'une prétention — qui fut aussi une limite — à laquelle personne ne voulut renoncer : la prétention que ce n'était que grâce à l'art et aux artistes que le monde pouvait créer un ordre nouveau, que seules les qualités artistiques pouvaient renouveler et élever la vie des masses. On a toujours cru fermement que là où ces qualités apparaissent, dans les grandes comme dans les petites choses, elles vont de pair avec les qualités humaines. Et c'est précisément celui qui avait formulé de la manière la plus claire et la plus précise, les buts et les désirs de la génération des pionniers qui s'exprime de la manière suivante, pendant la I^{re} Assemblée du « Werkbund », en 1908. « Aucune classe de la société n'a le droit de se vanter d'avoir autant fait pour la culture des hommes que le firent les artistes depuis le début. Et c'est à cause de ce mérite que nous croyons avoir le droit d'exprimer objectivement et librement notre opinion sur un sujet qui pourrait menacer ou être propice à la culture de l'humanité. »

Et il semble que les hommes veuillent vraiment conférer ce droit à l'artiste. Lorsqu'en 1914, s'ouvrit à Cologne, quelques mois avant la guerre, l'exposition du « Werkbund », il ne s'agissait plus du rang qu'occupait l'art décoratif, mais d'un programme qui allait des coussins de canapé à la construction des villes. Tout le champ d'action artistique semblait y être compris. Le « Werkbund » s'était réuni pour esquisser les lignes générales d'une culture. Le style artistique du XX^e siècle semblait ébauché, le rêve devenait réalité et l'artiste-créditeur rentrait dans ses droits. Et c'est ce rétablissement des droits de l'artiste qui semblait définitivement marquer le début du siècle.

On ne parle que de cela ; le style nouveau, la réforme complète de la vie, la beauté moderne. Même si l'on ne se rend pas très bien compte de ce que le style moderne, la beauté moderne deviendraient et où conduirait le procès de transformation des masses par le truchement de l'art. A la veille de la guerre, au milieu des orages politiques, l'Exposition de Cologne en 1914 devient par hasard une invocation pleine de foi à la beauté et à l'humanité, un vœu pour une nouvelle vie libre et un monde transformé et meilleur. La vie, le travail, les fêtes, tout cela allait — comme il semblait — se réaliser sous des formes nouvelles.

La conception hardie s'est imposée, le voyage libérateur autour de la nouvelle partie du monde — ainsi s'exprime Van de Velde — est terminé. Mais l'on peut continuer « en caressant le rêve enchanteur » qu'un merveilleux Archipel Grec pourrait encore être découvert.

Mais ce que nous avons dit au sujet de Dresde est tout aussi valable pour Cologne : dans l'ensemble, peu de ce qui depuis longtemps existait dans la pensée et avait déjà été formulé en partie et publiquement exprimé, a pris une forme tangible. La conception de la réalité occupe toujours la première place ; le pathos révolutionnaire est absent ; là où il apparaît comme dans la Salle des Festivals de Peter Behrens, il n'est pas révolutionnaire quoique exaspéré. La revue annuelle du « Werkbund » qui parle de l'exposition de Cologne reproduit 168 hors-textes dont les trois quarts sont consacrés à l'architecture, ce qui prouve qu'une conception nouvelle de l'architecture s'était dégagée depuis longtemps de la conception première d'art décoratif. Mais on chercherait presque en vain à l'Exposition même, des exemples de cette architecture nouvelle. Ce qu'on voit, c'est l'exception ; et cette exception n'est souvent qu'une tentative. L'artiste est rarement conséquent, au point que Karl Scheffler peut faire au sujet de la plupart des oeuvres d'architecture, qui y figurent la constatation suivante : « Bientôt, la raison remporta la victoire sur toute la ligne ; elle le fit sous forme d'un style « Biedermeier », modernisé, enrichi et adapté par le « Werkbund », style historique, donc, comme il y en eut déjà souvent. Influencé par les idées nouvelles, cet éclectisme nouveau est mieux fait pour réussir que l'ancien : il a plus d'esprit critique et il est plus prudent et même, inventif ».

Il y avait tout de même à l'exposition de Cologne trois édifices qui se détachaient sur ce fond : le théâtre, d'Henry Van de Velde, l'édifice pour bureaux, avec annexe, d'une fabrique, de Walter Gropius et la maison de verre, de Bruno Taut. Le théâtre est la seule de ces trois constructions qui est rigoureusement conçue pour le rôle qu'elle doit remplir. Les espaces intérieurs, tous en fonction l'un de l'autre, apparaissent comme corps de bâtiment visibles à l'extérieur ; un édifice reposant mais pourtant, dans son essence, d'une rigueur qu'on n'aurait guère supposée d'après ses gracieuses formes extérieures. L'édifice de Gropius, même s'il ne possède pas la même unité, se sert d'un langage de formes nouveau, encore inconnu à l'époque et cela surtout par la façon de considérer le mur comme une protection contre les intempéries. Le mur est accroché en guise de tablier devant les piliers qui le soutiennent. Les formes émanent du bâtiment même. Gropius a complètement renoncé à la décoration mais non à une disposition et à un plan, symétriques des bâtiments. La maison de verre de Bruno Taut n'attira pas alors

beaucoup d'attention. Sur un fondement polygonal s'élevait une construction à réseau entièrement sans piliers d'appui, tous les espaces des murs et des coupoles étaient comblés par des prismes en verre de façon que l'édifice s'élevait comme une masse de cristal. Les escaliers, les parois, les plafonds, tout était en verre sous les formes les plus variées, appliqué au moyen des techniques les plus diverses. La maison en verre non seulement comme échantillon publicitaire pour le matériau « verre », mais comme anticipation des oeuvres architectoniques de notre temps !

Avant que l'exposition de Cologne et surtout les trois édifices susdits, aient pu être fixés sur des photographies, l'exposition devint la première victime de la guerre. Son influence possible sur laquelle on fondait tant d'espoir et dont on attendait une transformation complète de la vie quotidienne, fut complètement anéantie au moment de la déclaration de guerre.

Lorsque 13 ans plus tard, le « Werkbund » allemand organisa sa seconde exposition, la guerre et l'après-guerre avaient non seulement changé le visage de l'époque et transformé son rythme mais posaient à l'architecture de tout nouveaux problèmes nés de nouvelles circonstances. Bien que l'architecture sous Gropius ait fait sienne l'aspiration de la génération des pionniers vers une évolution générale des formes bien qu'il existe toujours une volonté de style — il suffit de penser au mouvement « pour le style » — mais cette aspiration et cette volonté s'expriment autrement. « Vie », voilà la devise d'après-guerre. Et « vie » signifie tout d'abord accomplissement, non style. Et elle exige de la dignité dans cet accomplissement, même si plus tard cette dignité devient sans transition, un style. Les masses veulent vivre plus humainement, plus noblement. Et surtout, vivre mieux. La beauté ne vient qu'en second lieu.

Il a été souvent question de « l'homme nouveau », de « l'homme du siècle », de « l'homme moderne » par opposition à l'homme du « passé ». Il était là maintenant, l'homme nouveau. Mais il était, ce qu'on n'avait pas prévu, un prolétaire. La conception de la vie ennoblie par l'art se brise en présence de ses exigences élémentaires et elle se brise devant l'inflation. La beauté est dorénavant trop chère. Et de même, l'idée de la qualité qui, en 1914, allait encore de pair avec l'idée du « précieux » et du « coûteux », doit être une qualité bon marché, l'habitation digne de l'homme doit être bon marché. D'un jour à l'autre, le programme des architectes et des planificateurs fut placé sous le signe de « social » et non d'« esthétique » ; et comme les questions socia-

les ne sont pas des questions nationales et regardent les vainqueurs comme les vaincus, le programme de national devint international. Il ne s'agissait plus de « victoire » et de « supériorité » mais de l'accomplissement d'une tâche presque impossible : loger les masses.

Le « Werkbund » regarde la question en face, il ne l'évite pas. En 1927 il présente les premiers résultats à l'Exposition de Stuttgart, « L'habitation » (die Wohnung), celle qu'on connaît sous le nom de « Weissenhof-Siedlung ». La direction en est confiée à Mies van der Rohe qui avait travaillé avant la guerre avec Bruno Paul et Peter Behrens. De son côté, Mies invite les plus fameux architectes européens à collaborer avec lui et réalise pour la première fois dans notre siècle une Exposition internationale d'architecture moderne. Mies van der Rohe nous dit : « En acceptant cette tâche, je me rendais parfaitement compte que nous que nous devions l'accomplir en opposition avec les idées courantes car tous ceux qui se sont occupés sérieusement du problème de la construction des habitations ont pu voir combien il était complexe. Le cri de ralliement « rationalisme et type commun » ne regarde que des problèmes partiels, qui sont certes, très importants mais qui ne prennent leur vrai sens que s'ils sont placés dans une juste perspective. A côté ou, plutôt, au-dessus d'eux, se trouve le problème de l'espace, la création d'une nouvelle demeure. C'est un problème spirituel qui ne peut être résolu que grâce à la force créative et non par des calculs ou par l'organisation. Je me suis donc abstenu d'indiquer une direction en me contentant d'inviter comme collaborateurs des personnalités dont les travaux pouvaient fournir un apport intéressant à la question de la nouvelle demeure. L'exposition était considérée d'avance comme une tentative expérimentale et elle a une valeur comme telle, en dehors des résultats obtenus. »

Mais, même sans ligne directrice et malgré les tempéraments différents des personnes qui avaient été placées en face du problème de la « demeure », il se dégage de l'exposition une unité qui doit certainement beaucoup à la personnalité de Mies lui-même, une unité dans l'aspect extérieur au moins, du « quartier d'habitations » (Siedlung), qui comprend 25 constructions, des pavillons séparés pour une seule famille, des pavillons pour une seule famille mais unis, des maisons pour 2 familles et des maisons de rapport. Mies construisit lui-même le plus grand des bâtiments, une maison à 4 étages avec 24 logements, dont on pouvait changer la disposition grâce à des cloisons. Les architectes étrangers étaient représentés par

Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ainsi que par J.J.P. Oud, le premier présentait un pavillon pour une seule famille et le second, pour deux ; Oud - 5 pavillons à 2 étages pour une seule famille ; Mart Stam avait 3 pavillons du même genre et Victor Bourgeois présentait un pavillon pour une seule famille. On peut voir les autres constructions, toutes créées par des architectes allemands, sur le plan et sur la vue d'ensemble.

Nous avons parlé plus haut des nouveaux points de départ pour les projets et les constructions pendant les années 20. Cela devient évident dans le « Quartier Weissenhof ». Les bâtiments de Dresde et de Cologne étaient temporaires ; il y a longtemps qu'ils ont été détruits pour faire place à d'autres. C'est ce qu'on ne pouvait plus se permettre pour une exposition, en 1927. Une telle entreprise expérimentale commencée sans moyens économiques suffisants devait rester une expérience durable, un quartier « d'essai ». Et c'est justement à cause de ce handicap apparent que l'essai put faire ses preuves, gagner des suffrages et avoir surtout plus de succès que toutes les autres tentatives de construction de maisons d'habitation pendant les années 20. C'est uniquement sur cette base que put être calculée la valeur des différentes solutions, c'est sur le plan de la vie même qu'on pouvait dresser le bilan et que les mises pouvaient être gagnées ou perdues. Non dans le cadre restreint d'une exposition mais pour la durée, que s'accomplit devant tout le monde l'intégration de la construction et de la vie, de la découverte et de la possession, de l'idéal et de la réalité. En présence des faits tangibles de lieu et de temps, les idées acquièrent une dimension différente.

Le projet de Mies van der Rohe avait été, à l'origine, de construire, sur le terrain en aval, un groupe de bâtiments, un ensemble de maisons reliées entr'elles par des passages et des escaliers, et interrompues par des squares. L'intention était donc de créer un quartier d'habitations urbaines. Le terrain, pour l'époque très bien utilisé au point de vue de la commodité devait en même temps avoir une atmosphère citadine *optima*. Ce plan fut refusé par la ville de Stuttgart qui entendait vendre les maisons après la fin de l'exposition et demandait dans ce but, les pavillons, puisque il ne s'agissait pas de rangées régulières de maisons. Si l'on avait alors consenti aux ensembles architectoniques nous aurions eu, dès 1927, l'unité de demeure horizontale qui, depuis 2 ans nous occupe à nouveau sous forme de noyau d'agglomération et qui a un grand avenir. Que ce soit là un retard ou une perte, ex-

cusable ou pas: les obstacles et les limitations de n'importe quelle nature appartiennent à leur temps comme les idées et les projets artistiques. Ceci n'est pas une défense générale des méthodes de planification déductive, mais, comme le dit Mies van der Rohe, en dehors de la juste proportion d'obstacles, la planification se présente comme un problème spirituel. C'est ce qui s'est passé à Stuttgart, que ce soit les succès ou les échecs que nous considérons. Nous connaissons les résultats grâce à la fondation du Quartier Weissenhof, les frontières nationales ont finalement été renversées, une conversation sur le plan mondial autour des projets et de l'art de bâtir, est commencée, une conversation qui a survécu sans trop de dommage intérieur aux guerres, aux dictatures, aux défenses et aux attaques.

30 ans après le manifeste « Construit » de Weissenhof, les architectes et les « designers », non seulement européens, cette fois, mais du monde entier, se sont réunis à nouveau pour un travail commun. C'est de nouveau 10 ans après une guerre et c'est une fois de plus en face de nouveaux problèmes sociaux, techniques et économiques qu'ils se trouvent. Et c'est de nouveau les membres du « Werkbund » ressuscité après les années de dictature, qui prennent une part importante et active dans l'organisation d'une grande exposition d'architecture. Il ne manque à Berlin que Mies van der Rohe, la tête la plus forte, l'autorité la plus grande. Il ne se trouva personne en 1957, pour jouer le rôle de chef d'équipe dans le sens voulu. Quelles qu'en soient les raisons dans Berlin divisé, en Allemagne divisée, — c'est toujours un symptôme. On pourrait citer une quantité d'autres exemples et d'autres observations. A Berlin aussi, à l'occasion de l'exposition de l'« Interbau », un concours public sur un plan préétabli fut ouvert; mais il dû subir non seulement de légères rectifications mais pendant les longues discussions des architectes invités, avec la commission d'organisation, les représentants de la ville, les experts des questions économiques et ceux de l'aménagement du terrain, sans compter tous ceux qui avait quelque chose à dire de leur côté, le plan primitif fut presque complètement abandonné. Cela aussi est symptomatique. A la place des architectes indépendants de 1927, ce sont, 30 ans plus tard, les sénateurs et les fonctionnaires « du bâtiment » qui ont le dernier mot et, pour être juste, ce n'est pas au détriment de la chose. Les opinions et les échelles de valeur n'ont pas seulement changé de degré d'importance, elles ont aussi pris un autre aspect en ce qui concerne la compétence des collaborateurs. Le patron-

bâtitteur, — la ville — représenté par le Sénat et la Commission des Bâtiments défend activement ses droits qu'il n'avait presque pas exercé à Dresde et à Cologne et qu'il n'avait fait valoir que par des taxations, à Stuttgart. Il ne faut pas oublier que l'initiative pour l'« Interbau » de Berlin est dûe aux membres librement élus de l'administration municipale. Ni l'« Association professionnelle des Architectes Allemands » ni le « Deutscher Werkbund », association d'idées, n'eurent le courage, ni même l'occasion de courir le risque d'un échec considérable dans le domaine pratique et économique, et de tenter un grand coup pour cueillir les fruits d'une réussite pleine ou discutable, sur leur propre terrain. C'est qu'il n'y a plus de « propre terrain ». Car dessiner des plans et bâtir sont devenus une action unique au vrai sens démocratique du mot. Ce serait une bravade que de le tenter et un architecte à lui seul ne pourrait ni commencer ni finir, une telle entreprise à moins que ce ne soit, dans le but douteux de faire de l'« art pour l'art ». Mais l'architecture s'est depuis longtemps émancipée des autres arts. On ne peut plus la considérer au point de vue esthétique seulement, son style formel a cédé la place à un style « sociologique », quelque chose qu'en 1938 Fritz Schumacher avait déjà prévu. Le cercle se referme. Car c'est ce même Fritz Schumacher qui, il y a cinquante ans, avait établi pour la première fois le programme du mouvement et qui aujourd'hui définit ainsi le programme de l'exposition « Interbau », en termes qui ne sont peut être pas encore compréhensibles :

« L'architecture, au service d'une idée, est capable d'ennobler idéalement le sens vital d'une époque, elle peut même, par anticipation, personnifier plastiquement une forme de vie à laquelle, à vrai dire, l'époque ne fait qu'aspirer. Elle se fixe ainsi le but le plus élevé qu'elle puisse sciemment se proposer ».

C'est ce genre de réflexions qui donnent la mesure de l'Exposition Internationale de Berlin. Et devant ces réflexions nous ne pouvons que nous demander si notre titre est juste, si vraiment maintenant, après 50 ans la protestation révolutionnaire du début du siècle des artistes et des architectes et la révolution permanente des années 20 qu'on pourrait appeler plutôt l'évolution de la conception nouvelle, ont abouti à une entente sur la demeure, la ville et l'humanité nouvelles. Il faudrait voir si la route de l'architecture en Allemagne qui était partie de l'optimisme artistique d'un petit groupe de combattants d'avant-garde, nous a déjà amenés au point où il devrait être permis de définir la substan-

ce de notre Architecture comme « réalisme humanitaire ». Une de nos tâches des mois prochains sera de décider ce qui en est.

On nous demandera pourquoi cette mise au point nous semble si importante. Nous avons pour cela une sérieuse raison qui contient aussi une amère confession. Il semble prouvé que le planificateur et l'architecte se trouvent devant une tâche aux contours toujours plus imprécis à mesure que le commanditaire anonyme de notre époque, entre mieux dans son rôle. Ce patron anonyme de l'édile a dû, pour éviter les erreurs et les faux-pas, s'occuper toujours plus des limites qu'impose notre société, qu'elles soient de caractère juridique, économique ou culturel. Il s'est toujours plus rapproché de ces limites, il a entouré le problème d'un cercle de dispositions. Mais le problème même, son sens et sa substance, restent imprécis, vides. Le programme n'est qu'un contours qui laisse à l'architecte le rôle de prophète, de voyant, qui lui abandonne la précision intérieure, le « visage ».

L'architecte se trouve donc tout à coup forcé, à l'époque si longtemps attendue de l'unification, à jouer de nouveau le rôle d'éclaireur, rôle qu'il avait déjà rempli au début du siècle, de son propre chef. On le pousse de nouveau à jouer le révolutionnaire dans un monde qui vient d'avoir eu sa révolution mais qui n'est pas encore majeur. Lui, qui n'est pas encore maître de son propre langage, devrait ébaucher la forme future. Non plus « artiste » parmi les hommes, mais homme parmi ses semblables, il doit porter le lourd fardeau d'être celui qui « sait », celui qui veille, étranger à lui même, tandis que la société où il vit commence lentement à prendre conscience d'elle-même et de l'ordre des choses. Cet ordre, que l'architecte avait, aux jours heureux, contribué à ébaucher.

✱

Notizem zum Hansa-Viertel

Notes sur le quartier de Hansa

page 36

Vers le 1870-80 les zones d'habitation privilégiées de Berlin s'étendirent jusqu'aux forêts et aux lacs du Sud-Ouest. Pendant cette période d'expansion, naquit à la lisière du Tiergarten dans une sinuosité vers le Nord de la Spree, le quartier tranquille et distingué de Hansa. Pourtant, les constructions trop à l'étroit et mal bâties

furent baisser rapidement la valeur de cette zone qui fut, entre 1943-45 presque complètement détruite par les attaques aériennes sur Berlin.

Le terrain de construction n'offre pas d'importantes inégalités de niveau. Certaines parties seulement le long de la Spree, avec les constructions avoisinantes, se trouvent de 2 à 3 mètres en aval. Le terrain utilisable pour les constructions est fait de cailloux ou de gravier. Certaines surfaces sont marécageuses ou tourbeuses mais on retrouve généralement un solide terrain de construction à 8 mètres de profondeur.

Le quartier est traversé par la voie du chemin de fer urbain (Stadtbahn) qui passe sur un viaduc à 5,70 mètres de hauteur et sur une largeur de 16 mètres en moyenne. Les arcades de briques rouges de cette construction forment une muraille des deux côtés de laquelle naissent des quartiers d'habitation de caractère différent.

Deux artères principales de communication traversent cette zone en se croisant : l'Avenue Altonaer venant de l'Etoile (grosser Stern, Siegestraße), et la Nord-Süd Schnellstrasse à l'état de projet, qui reliera les parties Nord de la ville avec le quartier du Zoo ; cette avenue passera à l'ouest de la ligne du chemin de fer.

Deux lignes de Métropolitain se croiseront le long de la partie Sud de la région ; l'une est déjà construite jusqu'au Hansa-Platz (le tunnel peut être visité pendant l'exposition « Interbau ») ; l'ensemble des constructions de la gare dans le cadre des Objectifs 11 — Cinéma, magasins, restaurant — et 23 — Librairie populaire — est déjà terminé.

Giulio Carlo Argan

Architettura e ideologia

Architecture et idéologie

page 47

Pourquoi donc parle-t-on si souvent d'un « dépassement du rationalisme » ? Pourquoi éprouve-t-on un véritable besoin d'en arracher jusqu'aux racines, comme s'il y avait là un danger menaçant notre culture ? Pourquoi va-t-on jusqu'à contester ses toutes premières et encore approximatives prémisses, comme l'a fait Cesare Brandi dans son récent essai, « Eliante » ? A vrai dire, ces prémisses avaient déjà été dépassées et cela non seulement dans le monde concret des œuvres elles-mêmes, mais jusque dans les manifestes des principaux protagonistes du mouvement : à telle enseigne que Brandi, après avoir montré que la technicité de programmes pure-

ment pratiques interdit toute réussite artistique, est contraint, par la suite, de confirmer cette condamnation d'un point de vue opposé: en dénonçant l'abstraction et l'utopisme de l'utilitarisme lui-même.

Il est de fait qu'un critique aussi perspicace et aussi sensible que Brandi a senti le besoin de déterrer ces prémisses, désormais vieilles et plus que dépassées, et que les architectes modernes sont pour ainsi dire contraints d'adopter le « rationalisme » comme un point de départ, comme un terme de référence ou de comparaison, comme un thème polémique; tout cela comme si le mouvement artistique, né au début de ce siècle et mûri en Europe entre les deux guerres, impliquait une pétition de principe, ou comme s'il se donnait pour la loi et pour la condition de toute architecture possible. Un nouveau classicisme, par conséquent, ou plutôt un total anti-classicisme, et par là même d'autant plus absolu et impérieux. En fait, il arrive avec le « rationalisme » ce qui est arrivé avec le classicisme, qui certainement ne s'est jamais constitué en système formel précis, mais qui longtemps a déterminé le travail des artistes comme un mode particulier d'affronter les problèmes de l'art.

Si l'attitude propre de l'architecture « rationnelle » est à l'opposé de l'attitude classique, il faut bien reconnaître qu'on y perçoit cependant quelques échos de cette dernière. Comment expliquer autrement ce terme même de « rationnel »: il eût été facile de découvrir ce qu'il a d'impropre si on avait seulement voulu se souvenir qu'aux périodes de rationalisme philosophique a toujours correspondu une architecture essentiellement classique, conçue comme devant refléter en ses structures l'idée rationaliste d'une nature ordonnée suivant des lois constantes et, par là même, relevant d'une connaissance objective. Il est bien exact que classicisme et « rationalisme » considèrent, l'un et l'autre, la forme géométrique comme la base de la forme constructive; mais si, pour les théoriciens du classicisme, la géométrie est la forme naturelle par excellence et même le principe de toute forme naturelle, pour les théoriciens du « rationalisme » la géométrie est une forme non naturelle dans son essence et, somme toute, représentative de la structure logique de la conscience: la conscience elle-même séparée, fut-ce par une hypothèse absurde de ce qu'elle contient de connaissance.

Il ne suffit pas de dire que l'intérêt des architectes « rationalistes » n'est pas tourné vers la nature, mais vers la société. Cette constatation, certainement exacte, il importe de la faire suivre de l'examen de

l'attitude prise vis-à-vis de la société, et on doit commencer par cette affirmation qu'elle n'est en rien comparable à ce qu'était l'attitude des « classiques » vis-à-vis de la nature. En poussant à fond la critique du « rationalisme », on peut dire que la limitation (ou la *felix culpa* illuministe) de cette attitude fut précisément de ne pas avoir porté à ses extrêmes conséquences l'antinomie nature-société, ou d'avoir attribué à la société une structure logique, la dépendance de lois constantes, pas tellement dissemblables de celles que les théoriciens du classicisme découvriraient et exaltaient dans la nature. A un moment où les progrès de la science et de la technique ouvraient des horizons illimités aux possibilités d'action de l'homme sur la nature, beaucoup (et pas seulement les architectes) ont cru, tout naturellement, que la société pourrait être transformée par des procédés analogues à ceux qui permettent de transformer les matières et les formes de la nature. Sur ce point l'erreur aurait été vraiment impardonnable si le « rationalisme » s'était encore proposé, comme le classicisme, une fin quasi-gnostique de pure connaissance objective de certaines lois constantes de la réalité, portant simplement son intérêt sur la réalité sociale plutôt que sur la réalité de la nature. Mais, se proposant au contraire d'agir sur une situation sociale donnée pour la modifier profondément, on ne peut parler ici d'erreur objective. Pas même de tendance abusive à l'abstraction non plus que d'utopisme. Il serait plus exact de parler d'« idéologisme ». Ce qui semble bien le prouver c'est le fait que l'on a bien vite cherché à remplacer le terme de « rationnel », assurément impropre, par celui de « fonctionnel », techniquement plus adéquat, par celui d'« international », mieux accordé aux prises de positions idéologiques, ou, tout simplement, par celui de « démocratique » (et c'est Wright lui-même qui l'a proposé), pointant directement vers les intentions et les contenus politiques.

Quant aux principaux protagonistes du mouvement « rationaliste », aucun d'entre eux n'a jamais manifesté cet équilibre spéculatif, cette forte emprise sur la réalité qui sont le propre des grands rationalistes. Mais, d'autre part, aucun d'entre eux ne s'est posé en réformateur social, en prophète d'une société future parfaitement ordonnée, sûre du rythme constant de son devenir. Une vue idéale de ce que devrait être la société dissimule le malaise de la voir telle qu'elle est: plus qu'un véritable programme, c'est un phénomène psychologique de compensation. On ne peut que déplorer que la so-

ciété vive depuis trop longtemps de telles compensations, qu'elle en soit réduite à imaginer son propre bien-être comme une chose de l'au-delà, une chose du paradis. Gropius est un homme tourmenté qui a vécu avec une lucide angoisse la crise que la première guerre n'a pas résolue-mais seulement ouverte (pour ne rien dire de la seconde guerre). Le Corbusier réagit à cet état de choses avec la violence paradoxale et l'enthousiasme versatile d'un Picasso; le premier, il s'est aperçu que les sobres formes rationnelles se transforment, à peine inventées, en mythes, en idoles, en fétiches. Mies van der Rohe plane dans l'air raréfié des hautes altitudes morales, mais il sait la profondeur de l'abîme qui est au dessous de lui. Et les Italiens? Pour Persico, le « rationalisme » est le prétexte d'une critique indirecte, la manifestation d'une passion politique contenue. Pour Pagano, c'est un levier avec lequel il s'efforce, contre toute raison, de renverser une situation. Pour Terragni, c'est le soutien d'une volonté de poésie que l'iniquité et la rudesse de l'époque menaçaient d'étouffer. Je crois qu'il n'est pas besoin d'autres arguments pour démontrer que le mouvement architectural d'entre les deux guerres n'est en rien lié à un rationalisme systématique (rationalisme dont on ne décèle d'ailleurs pas davantage de traces dans les autres domaines de la culture), mais à une flagrante mise en question du comportement humain, à une très âpre lutte politique. Par là même, ce mouvement a une fonction si active et se présente si fort en flèche, qu'on en vient à se demander pourquoi plutôt que comme « rationnelle », cette architecture n'a pas été définie comme « radicale ». Vue dans la perspective historique du premier après-guerre, elle offre, en fait, un aspect non négligeable de ce réformisme bourgeois qui, par un mouvement progressif de radicalisation du libéralisme du XIXe siècle, est entré en contact avec les thèmes idéologiques et l'action politique du socialisme, — en adoptant plus d'une donnée, — mais aussi se présentant comme une alternative à la croissante poussée révolutionnaire des classes laborieuses. Cet accent politique était d'ailleurs si peu dissimulé que les régimes totalitaires, peu sensibles en général à l'inquiétude idéologique, ne tardèrent pas à le percevoir. Non seulement ils en vinrent à proscrire et à poursuivre cette architecture comme anti-nationale et subversive, mais ils choisirent, pour leur légitime héraut, la forme ultime et la plus triviale de l'académisme classique (forme qui, à meilleur droit, peut se dire « dégénérée »). L'échec de l'architecture « rationnelle » sur le plan esthétique est

encore à démontrer; son échec sur le plan idéologique est un fait qui peut nous emplir de tristesse mais qu'on ne peut contester. C'est peut être pour cette raison que l'architecture contemporaine, bien qu'elle ait eu et ait encore devant elle, de graves problèmes de reconstruction à affronter, demeure, en fait d'idéologie, extrêmement timide, pour ne pas dire craintive. Objectivement, on ne peut nier que l'architecture des cinquante dernières années constitue un impressionnant héritage: elle a fait justice de bien des préjugés, elle a précisé de nouvelles conceptions de l'espace, de la forme, de la fonction, elle a mis au point de nouvelles méthodes de travail, tant au stade du projet qu'à celui de l'exécution, elle a noué de nouveaux rapports avec l'urbanisme, d'une part, avec la production industrielle, de l'autre. Est-il possible d'accepter ce riche héritage sous bénéfice d'inventaire, de séparer ces contributions formelles et techniques des tendances ou des intérêts idéologiques d'où elles sont nées? Ce n'est évidemment pas l'analyse des thèses de l'architecture rationnelle qui nous fournira une réponse, mais l'analyse de la crise idéologique par où elle est passée, elle et son radicalisme politique. La ligne politique d'un Le Corbusier ou d'un Gropius (pour ne citer que les deux figures principales du mouvement) n'est certainement pas issue des grands courants politiques du temps; elle ressort des traits essentiels de leur programme artistique. Mais plus clairement ils affirment le caractère « technique » de leur personnalité et de leur programme, plus profondément ils s'intègrent dans un moment de la culture qui tend à voir dans la figure du « technicien » une figure de premier plan et nettement politique. Non seulement on admet que la qualification technique est par elle-même un titre à l'exercice d'une fonction de direction et, par conséquent, politique, mais on reconnaît ouvertement que la technique étant développement et progrès, ne peut que conduire à des transformations profondes dans la structure de la société et dans celle de l'état. Aux possesseurs de gros capitaux qui compaient sur les techniciens pour accroître leur richesse et leur pouvoir, les techniciens ont répondu en montrant que la bourgeoisie ne pourra survivre que si elle sait se transformer: et il ne lui suffira pas de limiter ou de réduire ses propres privilèges de classe, mais elle devra se transformer en une non-classe ou en une classe de médiation et agir comme un élément de liaison dans l'évolution inévitable d'une société hiérarchisée, vers une société fonctionnelle, sans classes. Ainsi, à l'instant même où ces architectes

se déclaraient étrangers à la politique, ils assumaient une attitude nettement politique: non pas, certes, par hypocrisie ou par opportunisme, mais par la conviction, partagée d'ailleurs par d'autres esprits, qu'une politique véritable doit trouver ses moyens d'action dans une critique ou une dialectique constructive plutôt que dans des conflits brutaux et destructifs. Utopisme? Je dirais plutôt erreur dans l'estimation des conditions de fait de la bourgeoisie européenne, croyance illusoire que son élan vers le progrès ne soit pas encore épuisé et que les bourgeois ouverts aux idéaux démocratiques soient en définitive plus forts que les éléments bien décidés à faire machine arrière et instaurer par la violence, le plus absurde et le plus barbare « réalisme » politique. C'est seulement à la mesure de ce « réalisme » que la démocratie se fait utopie, et je ne vois pas comment on pourrait reprocher aux architectes « rationalistes » d'avoir mal jugé de la situation, si le fait de la bien juger avait simplement signifié prévoir avec perspicacité les chances de succès et se ranger du côté des vainqueurs probables. Que l'on n'oublie pas ce qu'a représenté, en Italie et en Allemagne, le « rationalisme » architectural comme arme morale contre la toute puissance des dictatures; il ne faut en aucun cas sous-évaluer la gravité du dilemme qui ne laissait pas d'autre alternative entre la rigueur d'un Gropius ou d'un Le Corbusier et la bassesse artistique et morale des architectes officiels.

L'histoire n'étant pas faite avec des *si*, il serait dépourvu de sens d'épiloguer sur ce qu'il aurait pu advenir de l'architecture si elle n'avait pas été violemment combattue et persécutée. Si certains architectes n'avaient pas accepté le compromis politique dans le naïf espoir de sauver l'intégrité de la forme, si la guerre n'avait, une fois de plus, détruit toute espérance d'arriver à une solution raisonnable des oppositions d'intérêts, de milieux, de nations. De telles conjectures ne pourraient que conduire à un *revival* de la tendance rationaliste que personne (pas même Gropius ni Le Corbusier, à en juger par les œuvres récentes) ne peut être fondé à désirer. Ce serait répéter, mais cette fois sans aucune justification historique, l'erreur de ceux qui, au cours des années de crise, ont confondu la foi dans la raison dans les actes, la critique pure avec son) avec la manifestation du rationalisme dans les actes, la critique pure avec son exercice.

La responsabilité assumée par les architectes « rationalistes » devant l'histoire est d'un autre ordre: en entrant l'architecture et l'art vers une attitude et

une lutte politiques, ils ont renoncé de leur propre gré au droit d'immunité qui semblait être propre à l'art et que les théoriciens d'« l'art pour l'art » avaient tenté de réaffirmer *in extremis*, comme s'ils avaient vu les dangers d'une compromission inévitable. Mais comment réaffirmer efficacement ce droit s'il se basait en fait, sur l'ancien caractère et sur l'ancienne fonction religieuse de l'art, et s'il devait disparaître dès que la finalité esthétique se serait déplacée, comme elle l'a effectivement fait, de la sphère du transcendant vers celle du contingent? Il est facile aujourd'hui d'ironiser sur l'engagement de l'art et de ranimer la vieille dispute de la « trahison des clercs »: en s'engageant sur le terrain politique et en mettant en péril l'existence même de l'art, les artistes modernes n'ont pas commis une erreur idéologique impardonnable, ils n'ont fait qu'obéir à une nécessité historique, que développer des germes qui mûrissaient depuis des siècles au coeur de la tradition artistique européenne.

Disons le bien nettement, dès l'instant où l'art a renoncé être représentatif d'une confession religieuse ou à se faire ordonnance formelle d'un dogme, la compromission politique était beaucoup plus qu'une éventualité. Peut être l'architecture rationnelle n'a-t-elle été que l'ultime tentative d'introduire dans la société, en l'amenant sur le plan du mythe, une religiosité qui ne pouvait plus se satisfaire dans la contemplation de la nature créée. La première tentative de créer l'oeuvre d'art sur un fond purement humain, d'opposer un art laïque à un art religieux remonte beaucoup plus loin, — aux débuts du XVIII^e siècle, — aux premiers germes de cette pensée de ces « lumières », sur lesquelles se fonde également l'esthétique idéaliste au nom de laquelle on veut condamner aujourd'hui toute forme d'art qui se révèle comme inspirée par des intérêts sociaux ou politiques. Et cependant, il n'y a dans un tel art aucune pétition de principe; sa source est issue de cette constatation que, dans le Baroque, l'attitude religieuse est étroitement entremêlée à une attitude politique, que son appel, si insistant, à la transcendance, trahit le poids d'intérêts temporels. Combien de fois n'est-on pas revenu sur la division de l'art français du XVII^e siècle en deux courants, l'un, tendant à exalter le nouveau principe d'autorité de l'état monarchique, et l'autre, tout chargé, par contre, d'intentions de fronde bourgeoise? Le dilemme qui s'ébauche alors ne se pose pas entre art religieux et art civil, mais entre un art conservateur qui retient les grandes valeurs acquises comme base idéologique et comme contenu éternel de

la beauté formelle, et un art en progrès, s'insérant dans le processus perpétuel de transformation, de détermination et de dépassement des valeurs. Et ce vif contraste, souvent dramatique, entre les institutions et une critique qui tend à les détruire pour les renouveler, on bien, entre une transcendance dogmatique et une transcendentalité en voie d'élaboration, n'est pas un phénomène particulier du domaine de l'art : c'est le caractère de toute la pensée, de toute la civilisation moderne, de Leibnitz et de Kant jusqu'à notre temps, de sorte que l'architecture « rationnelle » et la peinture de Mondrian forment le point d'arrivée d'un art conçu comme critique transcendental. On peut dire que c'est seulement par cette lointaine ascendance kantienne que se justifie, dans une certaine mesure, le terme de « rationnel », à tous autres égards impropre. Cette même ascendance explique le fameux « schématisme » des formes, si décrié, non pas comme un simple emploi des formes géométriques, mais comme une aspiration anxieuse et comme un effort vers la forme géométrique, envisagée comme forme « a priori » de la conscience. Il n'est pas besoin de montrer comment et par quelles vicissitudes historiques, le premier terme du dilemme est allé, petit à petit, pâlisant et s'évanouissant, comment la puissance dogmatique des grandes institutions a, peu à peu, cédé devant la raison critique ; et l'on peut dire que l'extrême dégradation du style dans l'architecture officielle du fascisme et du nazisme dérive directement de la dégradation idéologique — donc morale et politique — des institutions que cette architecture acceptait de représenter ou plus exactement de servir bassement.

Après l'expérience apportée par la seconde guerre, l'analyse des conditions de culture d'où est issue et où s'est développée l'architecture dite « rationnelle » n'est que trop facile : la limitation de cette culture ne consiste certainement pas dans l'accentuation de sa conscience politique, mais dans le manque de clarté et de décision de sa vocation politique. De même, le fait que la démocratie ait eu le dessous dans différents pays et qu'elle traverse partout une crise, ne signifie pas que la démocratie soit une solution politique erronée ou absurde, mais seulement qu'elle n'a pas su résoudre toutes ses contradictions internes ni acquérir une force suffisante pour soutenir toutes les attaques de l'extérieur. Il est certainement exact que l'esprit d'abstraction et d'utopie ne caractérise pas seulement le programme social de l'architecture, mais celui de tout un état de la culture. Il est tout aussi exact qu'il faut attribuer à ces mêmes

causes l'insuccès ou l'insuffisante efficacité de l'intervention, certes généreuse, des intellectuels européens dans les luttes politiques du premier après-guerre. Mais, après tout, que peuvent bien déduire les architectes modernes d'une si amère expérience sinon la preuve que la qualification technique portée à un degré très élevé par les architectes « rationnels » n'est pas en elle-même une qualification politique suffisante ?

La tentative à laquelle nous assistons aujourd'hui encore de rendre l'art, et en particulier l'architecture, apolitiques, trahit des déconvenues récentes et s'explique sur le plan humain ; mais cette explication n'est plus valable, lorsque, par excès de zèle, on en vient à soutenir que l'architecture « rationnelle » doit être envisagée *sub specie aeternitatis* et non dans son sens politique ou, pire encore, qu'elle doit être mise en rapport avec le progrès technico-industriel et non avec la situation historique dramatique contre laquelle elle a cherché de réagir. L'opposition de la formule « organique » à la formule « rationnelle » est, elle aussi, humainement compréhensible, comme tentative dialectique de sortir d'une impasse ; mais il ne faut pas oublier que l'architecture « organique » à la formule « rationnelle » est, elle aussi, humainement compréhensible, comme tentative dialectique de sortir d'une impasse ; mais il ne faut pas oublier que l'architecture « organique » est un phénomène parallèle et non postérieur à l'architecture « rationnelle » et qu'elle rejoint une situation historique qui diffère peu dans son essence. Le retour rêvé à une société « naturelle » n'est pas moins utopique que l'idée d'une société « rationnelle » et la théorie « intuitive » n'est pas moins abstraite que la théorie « logique ». Ce sont des indices certains de réaction à une crise de la société quand même cette crise serait moins aiguë et moins pressante que celle qui a suscité l'architecture « rationnelle ». Il est juste et naturel, aujourd'hui que la crise se pose en termes mondiaux, que l'expérience d'un Wright ou d'un Aalto constitue une donnée essentielle du problème, mais une donnée ne peut être prise pour une solution, et il n'y a aucun motif de soustraire l'œuvre de Wright ou d'Aalto à une détermination historique inséparable d'un critère politique. On reconnaîtra aisément que, dans la plénitude de l'invention plastique et, peut être, aussi dans l'heureuse redécouverte d'une nature oubliée, ces deux maîtres ont cherché la libre imagination de la poésie pure ; mais on ne peut pas davantage nier que le « rationalisme » d'un Gropius, d'un Le Corbusier, ou d'un Mies van der Rohe soit né d'un dé-

sir de liberté, sinon d'une ultime illusion d'immunité portée jusqu'au cœur de la mêlée. Depuis que la liberté n'est plus une effusion sans limites dans l'immensité de la nature, mais un choix moral qui doit être conquis à l'encontre de tout obstacle intérieur ou extérieur, le monde n'a plus connu de liberté qui ne fût dure et souvent tragique libération. Toute liberté est toujours affranchissement de quelque chose, et la définition de ce *de* est l'épisode le plus ardu sur le chemin de la liberté. Il est fort probable que les architectes de la première moitié de ce siècle, tant en Europe qu'en Amérique, aient défini ce *de* d'une manière imparfaite; et il faut souhaiter que les architectes d'aujourd'hui, dans leur effort pour dépasser l'expérience de leurs prédécesseurs, surmontent les limitations ou les inhibitions qui ont empêché ces derniers de réaliser leurs programmes, sans toutefois répudier ce qu'il y a eu de plus authentique et de plus vital dans leurs impératifs moraux.

S. Giedion

History and the Architect L'histoire et l'architecte

page 53

L'hésitation et la plus grande incertitude règnent dans de nombreuses universités et écoles technologiques au sujet des rapports entre l'histoire et l'architecture. L'importance ou le peu d'importance qu'on attache à l'histoire, se repercutent sur toute la préparation de l'architecte.

Il y a parmi les spécialistes des points de vue très différents sur la question et certains architectes ne se sont pas encore fait d'opinion.

Une des manières de voir, peut-être un peu trop simpliste, est celle du praticien qui dit: l'histoire? Mais un architecte doit construire. Il faut lui enseigner le « comment? » qui lui est indispensable. C'est à cela que tendent ses études. Qu'est-ce que l'histoire a à voir là-dedans? Le cours d'histoire n'est qu'une perte de ce temps si précieux pour suivre un programme déjà surchargé.

Une autre opinion répandue chez les architectes professionnels est que l'histoire de l'architecture intimide le jeune étudiant et que l'histoire — si histoire il ya — ne devrait être enseignée que vers la fin des études.

D'autres encore, considèrent que l'étude de l'histoire engendre l'éclectisme, que les étudiants séduits par l'histoire, deviendront des copistes au lieu d'être des inventeurs.

Les personnes qui professent ces opinions là et d'autres, voudraient éliminer tout contact avec le passé, n'y voyant qu'une chose inutile et même nuisible pour le développement de l'architecture contemporaine.

Mais voilà que soudain, l'intérêt pour l'histoire se réveille et nous voyons que des discussions à ce sujet ont lieu dans des Cercles de professionnels et sur les pages des revues d'architecture.

Or, qu'est-ce que cela signifie? C'est certainement, qu'on se détache de la période où le vocabulaire de l'architecture contemporaine a été formé — en 1920 surtout — à la suite de tout le mal causé à l'architecture par le XIX^e siècle et le pillage des formes historiques.

A cette époque, ceux qui étaient en train d'ébaucher une architecture nouvelle étaient obligés de chercher en eux-mêmes et dans la vie autour d'eux, pour trouver un langage architectonique correspondant à leur propre époque.

Aujourd'hui, le premier pas a été fait et l'architecture contemporaine est devenue un langage universel: un langage qui peut être adapté aux différentes conditions et aux idiomes différents de toutes les régions du monde. C'est quelque chose qui n'a rien à voir avec le « style international » — mauvais terme qu'il faudrait soigneusement éviter.

L'horizon aujourd'hui s'est considérablement étendu. Les rapports plus étroits entre les civilisations orientale et occidentale et leurs conséquences, se trouvent au premier plan. Et non seulement cela; il y a, à l'arrière plan, comme un profond besoin de relations de plus vaste portée et même, jusqu'à un certain point, un sentiment pour ce que l'existence humaine a en commun — le besoin nouveau de continuité.

C'est là, peut-être, la vraie raison pourquoi de toute part, l'intérêt pour l'histoire s'est réveillé. Mais notre attitude vis-à-vis de l'histoire est, naturellement, fort différente de celle du XIX^e siècle.

Au XIX^e siècle, les spécialistes de l'histoire de l'architecture se trouvaient sur un terrain solide. La présentation encyclopédique de l'histoire de l'architecture offrait à l'étudiant une espèce d'inventaire des chefs d'oeuvres célèbres de l'architecture. Un second inventaire comprenait les ordres classiques et les traits distinctifs de la structure gothique ainsi que tous les détails des arture gothique ainsi que tous autres accessoires ornementaux. Tout cela offrait au jeune architecte une histoire des styles qui lui était certainement très utile pour construire des banques, des hôtels-de-ville, des tribunaux etc., de style classique, roman, gothique ou renaissance.

On se trouvait, au XIX^e siècle, sur un terrain solide; l'étude de l'histoire remplissait certainement un but utile.

L'histoire de l'architecture de Bannister Fletcher, — *History of Architecture on the Comparative Method* —, qui est encore à certain point de vue, utile, grâce à l'exactitude de son matériel descriptif, est une oeuvre très significative en ce sens qu'elle est l'építome de tout ce qu'on considérait alors dans l'histoire, comme utile et nécessaire pour les jeunes étudiants. Mais lorsque au début de notre siècle, l'architecture éclectique fut finalement détrônée, ce point de vue trop matériel, fut peu à peu considéré non seulement comme insuffisant mais même comme nocif pour la préparation des étudiants.

Pendant la période de formation de l'architecture contemporaine, c'est à dire, vers le 1920-30, les Universités et les Instituts de Technologie tenaient encore à leur ancienne méthode comparative et descriptive dans l'enseignement de l'histoire des styles de construction. Et quand l'architecture contemporaine, après de longues et souvent décevantes batailles, gagna la partie, il restait encore une immense trainée de défiance unie à une profonde résistance intérieure qui fut parfois la cause de ce que l'enseignement de l'histoire fut complètement banni des cours d'architecture — c'était jeter le manche après la cognée.

La situation est-elle, dans une certaine mesure, la même aujourd'hui?

Quel est aujourd'hui notre point de vue sur l'histoire?

Nous avons cessé de considérer l'histoire comme chose statique où le passé, le présent et l'avenir sont disposés en colonnes séparées comme dans le livre de raison d'un comptable. Il s'en suit que le passé — ce qui est arrivé — n'apparaît plus comme quelque chose de vague et de moisi, une poussière morte mais comme une partie inséparable de notre destinée humaine.

Ceci nous amène au problème principal: comment enseigner aujourd'hui l'histoire de l'architecture en tenant compte du changement de notre point de vue: que l'histoire n'est pas statique mais dynamique, qu'elle se transforme continuellement et dépend du point de vue où se placent les générations successives. Cette idée était déjà exprimée par Jacob Burckhardt dans ses « *Reflexions sur l'Histoire* » écrites il y a un siècle. Dans ce livre, il précise: « Nous devons commencer par le point accessible à tous: le centre éternel de toutes choses — l'homme. L'homme qui souffre, qui lutte, qui agit. L'homme tel qu'il est, qu'il était et qu'il sera à jamais. Nous étudierons ce qui se répète, ce qui est constant et typique, qui trouve en nous

son écho et qui est intelligible grâce à nous... et souvenons nous de tout ce dont nous sommes redevables au passé comme d'un continuum spirituel qui constitue la part suprême de notre héritage spirituel ». Il nous faut maintenant trouver une clef pour nos problèmes d'aujourd'hui et dans ce but, nous poser la question: y a-t-il des phénomènes dont on distingue clairement la présence au cours de tout le développement historique et sur lesquels pourrait être basée l'histoire de l'architecture telle qu'on l'enseigne aujourd'hui? Ces phénomènes — ces notions — devraient être dégagés du coeur même des conceptions architectoniques.

Mais avant de continuer dans cette direction, il nous faut nous débarrasser d'un certain préjugé, je veux dire de l'idée préconçue que l'historien est un homme qui plane au-dessus de la mêlée des hommes et qui, de sa tour d'ivoire, observe la scène d'un oeil indifférent et l'interprète avec impartialité.

Cette soi-disant objectivité de l'historien est un produit du siècle passé qui se croyait capable d'ériger des édifices en dehors du temps en mélangeant dans une espèce de photomontage de l'ornementation des époques disparues.

Le fait est que l'historien objectif n'existe pas. Son objectivité apparente consiste généralement dans le rejet des opinions de la génération précédente devenues des vérités généralement acceptées, ce qui prend l'apparence de l'impartialité.

Tous les grands historiens furent des hommes de leur propre époque. Et ce n'est que pour le mieux, car l'historien doit trouver son inspiration dans ces mêmes forces créatives qui animent, comme le dit Paul Klee, le « véritable artiste ».

L'historien doit nous faire voir ce qui change dans la structure de son propre temps. Ses observations doivent toujours être parallèles à celles des spécialistes de la vision optique que nous appelons artistes, car ce sont eux qui créent les symboles de ce qui se passe au coeur de leur époque avant que les autres s'en aperçoivent.

Les problèmes du passé sont comme les arbres d'une forêt mais il y en a qui sont plus étroitement liés aux aspirations de certaines époques. Pour les découvrir, l'historien doit être lui-même un véritable produit de son temps. Il doit savoir découvrir les problèmes urgents qu'il faut résoudre et partir de là pour développer ses propres recherches.

L'histoire est un miroir qui reflète toujours le visage de celui qui s'y regarde. L'historien doit montrer les phases de développement avec toute la clarté et la force dont il est capable. Mais la soi-disant

objectivité de l'historien n'est qu'un mythe. Comment présenter le passé historique de l'architecture aux étudiants?

La méthode pour présenter l'histoire ne devrait pas différer des méthodes employées pour présenter n'importe quel autre sujet jugé nécessaire pour la formation des architectes, comme par exemple, la statique ou la théorie de la construction.

Dans nombre d'écoles supérieures, on a eu et on a encore la tendance de tenter d'enseigner aux architectes les calculs qu'on exige des ingénieurs civils.

Le résultat obtenu a été de transformer l'étudiant en architecture en une espèce d'ingénieur dilettante ignorant de ce que la « statique » signifie en réalité. J'ai demandé à Ove Arup, quelle serait, selon lui, la place que doit occuper la statique dans l'éducation de l'architecte. Il me dit que son travail avec les jeunes architectes à l'Associates Architects School de Londres avait renforcé sa conviction qu'il était beaucoup plus important de leur donner un certain *sens pour la statique* que de leur enseigner la technique des calculs compliqués. Pier Luigi Nervi s'est plaint une fois devant moi de ce que les plans qu'il recevait des architectes révélaient souvent un manque surprenant de compréhension pour la structure. Il semble donc que le but de l'enseignement de la statique aux architectes devrait être de développer d'abord en eux le sens de la potentialité structurale des matériaux, de manière à ce que leur imagination spatiale soit excitée et que, secondement, ils sachent ce qu'ils peuvent et ce qu'ils ne peuvent pas demander à leur collaborateur occasionnel, l'ingénieur-constructeur.

Autrement dit, l'architecte doit recevoir une base de méthodologie, car, comme dit Walter Gropius, « dans un âge de spécialisation, la méthode a plus d'importance que l'information ».

L'enseignement de l'histoire doit donc lui aussi être basé sur la méthode plus que sur la spécialisation. On doit aider l'étudiant à élargir son horizon. Mais cet horizon ne doit pas être élargi par un amoncellement de faits au par des connaissances purement historiques; il doit être élargi en renforçant chez l'étudiant une certaine faculté — le sens de l'espace.

Une méthode pour donner un aperçu de l'histoire de l'architecture d'aujourd'hui pourrait être développée en marge.

Selon notre actuel point de vue, le fond du développement architectonique est basé sur deux conceptions étroitement liées: *l'espace* et la *conception de l'espace*.

Vers la fin du siècle passé, trois grands érudits, Heinrich Woelfflin, Alois Riegl et Auguste Schmarsow, furent les premiers à

ébranler ce qui était une orientation trop matérielle et formelle: l'analyse des formes extérieures leur sembla trop simpliste pour comprendre l'esprit d'une époque.

Malgré leurs opinions différentes, Woelfflin, Riegl et Schmarsow ont tous admis que la formation de l'espace est un élément fondamental en architecture et que ce sont les continuelles modifications dans la formation de l'espace qui constituent sans le moindre doute, la base de l'histoire de l'architecture.

Rien n'est plus embarrassant aujourd'hui que d'entendre les gens bornés, fiers du simple fait d'être nés plus tard, critiquer ceux qui, les premiers, ont montré le chemin où nous marchons aujourd'hui.

Nous sommes aujourd'hui nés avec la conviction, basée sur un développement de 2000 ans environ, que l'espace en architecture est synonyme d'un espace creux à l'intérieur. On comprend donc facilement pourquoi, à la fin du siècle, Riegl pensait que le véritable espace architectonique ne pouvait être pleinement développé qu'au moyen de la voûte.

Nous autres, nés plus tard, nous avons cet avantage que, grâce à l'oeuvre des artistes modernes, notre perspective s'est considérablement étendue en fait de conceptions spatiales. Il ne nous est donc pas difficile d'admettre que le premier grand développement de l'architecture ne s'occupait pas d'espace creux.

Au berceau de l'architecture, en Egypte, il n'y avait pas d'espace intérieur proprement dit. En Egypte, les volumes étaient placés dans un espace infini et l'espace architectonique était formé par le jeu des volumes et de la lumière.

Nous pouvons subdiviser toute l'évolution de l'architecture jusqu'à ce jour, en trois phases, dont la troisième ne fait que commencer. La première phase comprend l'architecture de sa naissance en Egypte et chez les sumers à la Grèce et également jusqu'à un certain point, son développement à Rome et la construction du Panthéon.

Cette longue évolution rattachant les Pyramides à la Grèce et à Rome eût beaucoup de facettes, de gradations et de différenciations et c'est une chose émouvante que d'observer comment, à ce premier degré d'évolution de l'architecture, caractérisé par des oeuvres plastiques placées dans un espace illimité, la seconde phase est déjà sur le point de naître.

Nous voyons par exemple comment l'architecture égyptienne dominée par des surfaces plates avec des colonnes appliquées aux parois intérieures et invisibles au dehors, se transforme au cours de l'évolution grecque. Les surfaces plates avec leur bas-reliefs sans ombres et leurs colon-

nes intérieures, deviennent ici des temples entourés de peristyles. Les colonnes intérieures sont sorties et s'offrent au jeu exubérant de la lumière et de l'ombre.

Mais malgré ces contrastes, la perception de l'espace était la même pour l'Égypte, les Sumers et la Grèce « le jeu savant et magnifique des formes sous la lumière ».

II. - La seconde phase de développement architectonique commence au milieu de l'époque romaine. L'intérieur du Panthéon avec sa coupole et son oeil éternellement ouvert, existe encore comme témoin impressionnant du moment où l'espace creux modelé par la lumière atteint son expression monumentale en exploitant simultanément la forme, la lumière et l'ombre.

Cette deuxième phase s'étend de l'époque des grandes coupoles romaines et de Byzance à travers le Moyen Âge, la Renaissance et l'époque du Baroque jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. En sens absolu, cette période est beaucoup plus brève que la première, mais son développement spatial a été beaucoup plus mouvementé.

Nous sommes frappés par des contrastes de formes, de mesure, d'organisation et de construction beaucoup plus marqués que pendant la première phase. Pourtant, en suivant l'évolution à partir du Panthéon jusqu'à la cathédrale gothique et au tourbillon spatial de l'église baroque de la dernière période, la continuité même de la conception de l'espace reste substantiellement sans changement.

Depuis que la dernière époque romaine avait creusé l'espace, l'espace intérieur circonscrit a été le principal problème de l'art de construire. Les plus grands talents créateurs ont concentré leur attention sur son développement futur et la forme continuellement en mouvement de l'espace intérieur, caractérise les phases de cette seconde époque de l'évolution architecturale.

III. - A la fin du XVIII^e siècle il y eut une courte période intermédiaire pendant laquelle le XX^e siècle chercha partout sa propre âme. Tout à fait en dehors du goût dominant dans l'architecture du XIX^e siècle, de nouveaux procédés se développèrent dans la zone neutre de la technique de la construction. Au début de notre siècle, une nouvelle conception de l'espace commence à se faire jour, dans la peinture d'abord, puis dans l'architecture, comme j'ai essayé de démontrer dans mon livre « Space, Time and Architecture ».

La troisième phase de développement architectural est encore secouée de convulsions propres à une période en formation, mais on peut déjà en distinguer quelques traits.

Cette troisième phase diffère de la première

et de la seconde. Mais des éléments de toutes les deux sont préservés à côté d'éléments nouveaux qui sont bien à elle.

Le fait qui domine la seconde phase — l'espace creux — continue à être développé. En même temps, les volumes dans l'espace de la première phase, sont introduits à nouveau. Des éléments nouveaux apparaissent aussi, dont certains s'annonçaient déjà à la fin de la deuxième phase, au moins partiellement, tels que la transparence combinée avec l'interprétation de l'espace intérieur et extérieur; l'espace creux; la juxtaposition des volumes; la perforation. Tout ceci aboutit à ce qui a pris le nom de « conception espace-temps » de notre époque.

Il faut finalement aborder la question pratique: comment introduire l'histoire de l'architecture dans le programme général. On peut la résoudre de plusieurs manières, selon le but des différents genres d'écoles, mais il y a certains principes fondamentaux.

Dans beaucoup d'universités, un cours d'introduction à l'histoire de l'art fait partie du programme général du début. Il serait souhaitable que ce cours soit obligatoire pour tous les étudiants désirant entrer dans une école d'architecture et qu'il soit considéré comme aussi important que les connaissances-base de mathématique qu'on exige d'eux. Un tel cours général donne à l'étudiant un certain fond et quelques points de référence par rapport au développement de l'art et forme une base pour des études de spécialisation en architecture.

Dans les écoles où ces cours n'existent pas encore, sous quelle forme une première introduction générale à l'architecture, à la peinture et à la sculpture pourrait-elle être faite?

Toute la question de l'introduction de l'enseignement de l'histoire dans les programmes des écoles d'architecture peut être résumée en trois points: *Comment enseigner l'histoire. Dans quelle mesure? Quand?*

Lorsque l'étudiant entre dans une école d'architecture, l'histoire devrait lui être présentée sous un angle qui correspond aux exigences présentes et à notre présente attitude à l'égard du passé.

Cela signifie, il me semble, que l'histoire de l'architecture devrait être enseignée dès son commencement jusqu'à nos jours sur la base de la conception de l'espace. C'est là un postulat qui embrasse tout et qui est intimement lié à l'exigence d'imagination spatiale si urgente aujourd'hui.

Le besoin largement diffusé d'étudier le développement historique de la conception spatiale dans plusieurs domaines est démontré par la récente publication d'une

oeuvre intitulée: « Les conceptions de l'espace; histoire de la théorie de l'espace en *physique* » par Max Jammer qui s'ouvre par cette énonciation: « C'est l'histoire de la pensée scientifique vue en perspective sur le fond culturel d'une période qui a une importance décisive pour la pensée moderne. La conception de l'espace, malgré le rôle fondamental qu'elle joue en physique et en philosophie n'a jamais été traitée au point de vue historique... ». On pourrait dire la même chose de la conception de l'espace en architecture. Si l'histoire de l'architecture est enseignée sur la base de la conception spatiale, on pourrait y incorporer une partie des matières enseignées aujourd'hui séparément, telles que la théorie et la philosophie de l'architecture et d'autres encore. Un cours d'un semestre sur les arts en général au début des études d'architecture, destiné à agir comme excitant visuel, pourrait être basé sur la présentation d'un matériel visuel de premier ordre (photos en couleurs, etc.) sans commentaires historiques. C'est un cours que peut et doit faire un architecte.

Mais les cours sur la conception spatiale devraient être faits par un spécialiste en histoire d'art, maître de son sujet. L'histoire est un sujet aussi riche que l'architecture ou la planification et les références auxquelles les conférences sur l'espace doivent avoir recours, doivent être compréhensibles si l'on veut éviter un dilettantisme nefaste.

Il faut avoir soin pourtant de ne pas laisser ces cours isolés du reste. En dehors des cours mêmes l'histoire doit être coordonnée avec les problèmes qui se posent dans les ateliers du « design ». Quand il faut par exemple, faire le plan d'un musée, d'une église, d'un édifice public ou d'un centre commercial, on devrait demander à l'historien d'y faire une introduction dont la longueur serait relative à l'importance du problème. Le but en est de donner à l'étudiant un aperçu plus profond sur la nature du problème et de la manière dont il a été traité autrefois, pour qu'il soit en état d'élargir son horizon et qu'il ne coure pas le risque d'imiter les exemples à la mode tirés des récentes revues.

L'histoire devrait être en outre, aussi étroitement liée avec les problèmes d'atelier que le sont les « design » architectoniques.

Tout le développement présent de l'architecture nous induit à prêter plus d'attention à l'étude longtemps négligée des proportions. Nous n'ignorons pas, naturellement, que la seule connaissance des proportions ne crée pas un bon architecte tout comme les règles pour faire un sonnet ne donneront pas un poète comme Petrarque, mais à une époque comme la nôtre où l'on

commence à exiger une certaine cohérence entre les parties et le tout, que ce soit dans un seul édifice ou dans un plus vaste ensemble, l'étude des proportions peut servir de base indispensable.

Ceci ne peut être bien développé dans un cours de conférences, mais seulement dans des séminaires et au cours de discussions, chose que j'ai pu constater depuis que j'ai travaillé dans ce sens, c'est à dire, depuis 1951.

Ce genre d'études est un autre moyen d'établir un contact entre l'orientation théorique et l'atelier, et j'ai eu l'occasion de noter l'influence directe qu'exercent ces études sur le travail pratique des étudiants.

Finalement, combien de temps pouvons-nous réellement consacrer à l'histoire dans nos programmes si surchargés, qu'ils devraient être écourtés et non augmentés? Les cours sur la conception spatiale exigent au moins deux heures par semaine pendant quatre semestres. On ne peut trouver ce temps que si l'on évite toute répétition et si l'on accepte l'idée que l'histoire de la conception spatiale contient des matières qui ont été étudiées sous d'autres noms, telles que la théorie ou philosophie de l'architecture, l'histoire du paysage ou le dessin urbain.

Si l'histoire est enseignée avec cette méthode, le contact avec le passé accompagnera l'étudiant du commencement à la fin de ses études; c'est ce qui a été fait à l'Ecole de l'Association des Architectes à Londres, par exemple. Dans ce cas là, il n'est plus question de savoir si l'histoire doit être enseignée au début ou à la fin des études; elle marche côte à côte avec l'étudiant comme un guide et ami et libère, sans peser sur elle, son imagination spatiale.

Victor Pasmore

Connection between painting sculpture & architecture

Des rapports entre peinture sculpture et architecture

page 63

Il y a deux sortes de rapports de synthèse entre ces trois techniques:

1. Rapports de trois formes d'action complémentaires.
2. Rapports d'intégration totale, les trois formes renonçant à l'individualité pour fusionner.

On peut, en effet, parler de synthèse sous deux acceptions différentes, subjective ou objective: c'est ainsi que la vision de la nature par l'homme opère une synthèse optico-mentale, tandis que le processus organique porte en lui même son principe unitaire synthétique.

L'architecture religieuse de l'Égypte, de l'Inde et du Moyen Âge a réalisé une synthèse du premier type. Peinture et sculpture restaient sans rapport organique avec l'architecture. L'unité reposait sur l'emploi d'un matériel commun au service d'un concept d'ensemble. De ce fait, peinture et sculpture ornaient, décoraient la structure architecturale plutôt qu'elles n'y prenaient part. Aujourd'hui l'intrusion des formes pures dans la peinture et dans la sculpture permet des relations plus organiques. Méanmois, un certain désaccord subsiste. La forme pure a une existence propre; par contre, l'architecture n'est jamais vraiment indépendante ni pure. Alors que l'art abstrait s'est affranchi de la représentation, l'architecture reste liée à certaines formes déterminées. La situation est comme inversée: dans le passé, l'abstraction s'exprimait par l'architecture, et la tendance concrète par la peinture et la sculpture. Aujourd'hui, l'abstraction est du côté de ces deux techniques. Mais dans sa quête de la pureté, l'architecte moderne ne peut renoncer à ce que peinture et sculpture abstraites, pures et libérées, peuvent apporter de force à la pleine exécution de son dessein. C'est par cette purification, par cette intensification, que l'art abstrait peut se fondre avec l'architecture en une synthèse vraiment moderne, au rebours d'un art ornemental qui, loin de pouvoir affranchir, ne peut que servir.

En retour, l'architecture donne vie à la forme pure. Tandis que la forme représentative — qui, comme la littérature, comporte un appel à l'imagination — entretient avec l'espace vrai des relations ambiguës, la forme pure s'exprime comme réalité physique et ses rapports avec l'entourage sont réels et organiques. Par suite, l'architecture, en tant que structure spatiale, donne vie à la forme pure. L'action est donc réciproque: l'architecture trouve en la forme pure une alliée, et cette dernière trouve en l'architecture sa vraie place.

La dépendance où demeure l'architecture par rapport à certaines formes empêche une intégration complète. L'architecte ne peut approcher de cette fusion que dans la mesure où il se fait sculpteur et manie des formes pures. De même, un artiste abstrait perd de sa pureté dans cette intégration et tend vers l'ornement ou vers l'architecture elle-même. Néanmoins, le maniement de la forme pure ouvre la voie à une nouvelle collaboration entre les trois techniques, chacune employant désormais le même langage formel, et ceci peut mener loin.

En réalité, la synthèse est le fait d'une activité collective plutôt qu'individuelle, et elle est allée s'effaçant avec la tendan-

ce grandissante à la libre expression de l'individu. Mais si l'expression individuelle joue un rôle précieux en un temps où l'emprise sociale se fait sans cesse plus impérieuse, il n'en existe pas moins un besoin parallèle d'une expression collective.

Ce sens collectif n'est nulle part plus patent que dans le besoin moderne d'un nouveau cadre urbain. La ville nouvelle substitue à un développement séculaire et hasardeux une conception rationnelle, complète dès l'abord. L'ampleur d'une telle conception oblige l'espace architectural à déborder en tous sens les limites de l'architecture classique. La ville nouvelle, conçue comme forme pure, se présente comme l'épreuve finale de cette esthétique du mouvement et de la quatrième dimension expérimentés par les Cubistes. Si une telle conception n'a pas encore été réalisée, l'empêchement essentiel transcende peut-être les obstacles habituels: une ville entière conçue de la sorte dépasse, semble-t-il, les possibilités de l'architecte professionnel. Il y faudrait une équipe combinée elle-même «à la quatrième dimension». En définitive, la idée d'une synthèse nouvelle pourrait trouver sa raison d'être dans une nouvelle intégration de l'architecte, de l'artiste et du technicien.

Ettore Sottsass jr.

Struttura colore e forma

Structure, couleur et forme

page 72

Les architectes emploient le mot «structure» pour désigner l'ensemble des parties solides qui constituent un édifice, et pour désigner le processus constructif suivi, dans l'espace et le temps, pour composer et relier entr'elles ses différentes parties. En d'autres termes, le mot «structure» ne suscite pas seulement l'image statique de l'ensemble des éléments de l'édifice, mais se rapporte également à l'évolution dynamique de la construction et le rapport dynamique des différentes parties entr'elles: rapport qui est dynamique à cause de l'action et de la réaction qui agissent continuellement dans une construction. Ce sens du mot «structure» qui comprend l'existence statique et l'existence dynamique des parties de la construction est devenu toujours plus clair à mesure que devenait plus claire la tradition contemporaine de style, et cela jusqu'au moment où l'on put identifier l'architecture avec la structure: l'enthousiasme suscité par des ingénieurs tels que Nervi ou Can-

dela ne pourrait que confirmer cette situation si les nombreuses déclarations des maîtres de l'architecture moderne de Gropius à Neutra, de Le Corbusier à Mies van der Rohe ne suffisaient pas. En substance, le *credo* de l'architecture contemporaine qui prend son point de départ des découvertes désormais lointaines (lointaines peut-être seulement dans le temps), de l'Art nouveau et du style Liberty, identifie la réalité de l'architecture avec la réalité de la structure, et l'aspiration à l'architecture étant l'aspiration à une pureté absolue et à une logique structurelle qui seule, comme disent les maîtres, peut donner un sens d'actualité à l'oeuvre architectonique.

En effet, les maîtres ont appliqué des schémas de structure qui, la possibilité de résistance des nouveaux matériaux mise à part, remontent aux Sumers: c'est à dire qu'ils ont fait usage de schémas de structure statiques, de piliers et de poutres où les nouveaux matériaux étaient employés comme l'étaient les pierres durant des millénaires; la pureté de structure était donnée par la condensation des faisceaux de lignes de force, par l'évidence déclarée de l'existence de l'action et de la réaction et par l'expression de l'architecture confiée à la trame statique et dynamique de l'effort.

Cette trame qui se déroule évidemment dans un espace à quatre dimensions, ne ménage pas de place à la couleur: il n'y a même pas, au fond, de place pour la lumière — ce qui est du reste, la même chose. Les trames d'une structure de caractère purement statique, surgissent dans un espace, c'est à dire, dans un vide qui est amorphe, comme un espace mathématique, ce qui n'est que la définition même de la structure. La lumière qui enveloppe inévitablement toutes les choses de ce monde, ne touche, ne corrompt ni déplace les organismes de nature abstraite, c'est à dire, les organismes dont la présence physique ne peut, par définition, avoir d'autre valeur que celle d'indiquer le «potentiel», même s'il s'agit de potentiel réalisé dans la structure; il ne peut avoir d'autre valeur que celle d'éluider l'espace, de refuser à l'espace une existence physique, — représentée par la lumière, — pour affirmer et réaffirmer la réalité des fluxes et des faisceaux de lignes et actuellement, souvent, celle des surfaces, des tensions. La structure, telle qu'on l'imagine aujourd'hui, représente la dernière limite atteinte par le dualisme entre l'espace et la structure même: d'une part la structure qui est vivante parce qu'elle est l'expression du dynamisme des efforts et du dynamisme constructif, d'autre part l'espace, le vide mort: un espace blanc, somnolent et passif.

La structure des Sumers, des Egyptiens ou des Grecs était conçue pour la lumière parce qu'elle était conçue pour un espace concret: un espace où la lumière et la couleur avaient le même contenu de solidité réelle et dense qu'avait la pierre dans la structure.

Et la pierre, avant d'être structure, est pierre: la pierre, comme matière de ce monde fait partie du patrimoine de l'esprit humain, c'est-à-dire, de l'histoire de l'homme; elle porte en elle les attributs ancestraux, elle a une valeur de symbole, un sens magique et religieux, une signification précise et imprécise, rationnelle et irrationnelle. Un mur en pierre est un mur en pierre, c'est à dire, un personnage de notre histoire avant même d'être une structure, à tel point qu'on a peine à l'imaginer comme structure. En tant que structure, son poids, son processus constructif ne représente qu'une multiplication de la participation de la pierre comme matériel que chacun de nous peut avoir.

La lumière, matière première qui anatomise et définit toutes les autres matières, est la condition inévitable du processus culturel qui détermine la réalité d'une matière et la réalité des rapports entre matière et matière: la lumière est la scène où agissent tous les matériaux du monde et où l'histoire intime des matériaux et de leurs rapports se trouve déterminée.

Ainsi, matériaux, lumière et couleur ne forment qu'une unique aventure de l'expérience humaine, trois termes qui vivent et qui palpitent de vie immémoriale qui s'est déroulée et qui se déroule encore dans le conscient et le subconscient des hommes pour en créer l'histoire.

En substance, ce qu'il importe de préciser, c'est qu'il n'existe pas de discontinuité entre les parties d'une architecture; elle n'existe ni ne doit exister, et le pont entre les parties différentes, c'est la lumière, c'est à dire, la couleur. L'espace, le vide, est en réalité le «plein» physique; ce qui matérialise ce plein, c'est la couleur qui est comme une mer où baignent toutes les choses de ce monde et celui qui voudrait dessécher cette mer, créerait le désert.

Tout ce que nous venons de dire peut sembler évident. Mais ce qui devrait être clair dorénavant c'est que le problème commence là où la lumière, c'est à dire, la couleur, prend une valeur concrète et non abstraite; là où l'on place la lumière et la couleur dans l'histoire de l'humanité et où on la détermine par un processus culturel et historique et non par un processus scientifique.

Autrement dit, la lumière n'est pas une entité abstraite, elle est, elle-même, dense

d'attributions ancestrales, de symboles; elle a un sens magique et religieux. Elle porte en elle et transporte d'un coin à l'autre, d'une frontière à l'autre les signes et la signification que l'histoire humaine lui attribue au cours des temps: elle porte avec elle la voix des êtres qui la peuplent, elle la multiplie ou l'amortit, elle l'abandonne ou la garde.

Jusqu'au jour où l'espace, la lumière et la couleur seront considérés comme entités idéales, définitives ou suprêmes pour donner relief à une trame de structure de son côté plus ou moins idéalisée, nous nous trouverons toujours en présence d'un jeu plastique limité dishumanisé: le classicisme ne peut être préfabriqué comme le voudrait Mies van der Rohe, c'est l'histoire des hommes qui crée le classicisme, comme l'eau du fleuve polit la pierre.

Ce qui reste à faire, c'est de construire ces petits univers que sont nos oeuvres d'architecture en y mettant l'ensemble de notre histoire, histoire faite de choses certaines et incertaines, claires ou confuses et ainsi de suite. Cette histoire nous devons continuer à la décharger dans notre architecture pour atteindre le maximum d'intensité: c'est pourquoi la lumière et l'espace commencent à nous intéresser là où ils sont concrets et expressifs, là où ils commencent à contenir et à retenir, comme les rochers contiennent les coquillages, tous les signes et toutes les indications possibles de notre existence.

Lorsque les hommes primitifs dessinèrent à l'intérieur des grottes espagnoles des animaux et des scènes de chasse et de danse, ce n'était certainement pas pour décrire les aventures quotidiennes, mais pour donner un sens sacré à un espace du monde; à un espace caché et défendu au coeur d'un monde d'espaces sans ordre et sans loi. Les figures ne restaient pas immobiles sur les rochers des grottes et n'étaient pas là uniquement pour être lues: elles donnaient une signification et un sens concret et précis à la vie et aux gestes dont la grotte était le témoin l'espace était unique et déterminé: par la couleur, les symboles, les signes, par toute une série d'actions et de réactions physiques, intellectuelles et psychiques qui unissaient spectacle et spectateurs. Nous appelons de même *concret* l'espace des églises de Ravenne ou celui de la place de Pise, du Cloître d'Amalfi et de beaucoup de places italiennes à cause du volume expressif qui se propage des structures aux vides, de la densité du vide fait surtout d'unité et de mesure de la lumière et de la couleur, moyens actifs pour transmettre et conserver les personnages et les fantômes de l'histoire de l'humanité.

La peinture dans l'architecture n'est cer-

tainement pas un surplus ni une *décoration* comme on dit aujourd'hui. Si l'espace doit être concret, la peinture est architecture et vice-versa: en théorie, on ne devrait même pas imaginer une architecture dont les espaces ne seraient point peuplés par le « personnage » peinture, comme on ne conçoit pas d'architecture sans structure. Le fait est que la peinture en est encore à la conception du XIX^e siècle, du tableau sur chevalet et ceci ne regarde pas seulement les peintres figuratifs mais surtout les peintres non-figuratifs.

La plupart des peintres font des tableaux qui doivent être lus, non des tableaux dans lesquels il faut vivre: je veux dire, qu'ils peignent des tableaux qui restent *devant* le spectateur et non des tableaux qui l'entourent; la plupart des peintres peignent des tableaux qui sont des récits terminés, ils n'écrivent pas de mots qu'on pourrait employer dans la vie quotidienne, ni de phrases pour s'y appuyer à chaque instant, emblèmes ou signes dont nous nous servons pour écrire nos lettres. Tout le problème est là. Qu'il faut pour une architecture où l'espace est réel et non abstrait, une peinture qui ne s'arrête pas aux murs, mais entre dans l'espace: qu'elle rende l'espace *sacré* comme est sacrée une plaine où s'élève la plus simple des sculptures — le dolmen. Et si l'on emploie le mot *sacré* ce n'est que pour désigner l'espace où se déroule le rite de la vie; ceci et rien de plus, même si ce *peu* est très compliqué et s'il est aujourd'hui très compliqué d'écrire des signes, d'établir des emblèmes et de créer des mythes au coeur d'une civilisation où signes, emblèmes et mythes sont créés par la Télévision et par les journaux.

Mais n'importe! le problème est là: rendre l'espace réel et concret; et un espace est réel quand les hommes peuvent lui attribuer une signification et peuvent, dans cet espace, donner une signification à ce qu'il font. Et ceci ne pourra advenir que le jour où l'espace, entendu comme lumière et couleur, formera une unité intégrale avec les structures qui physiquement, le déterminent.

F. Bettonica et G. Frattini

Recenti tendenze nell'architettura civile italiana

Récentes tendances de l'architecture civile italienne

page 77

L'architecture civile italienne depuis la fin de la guerre est arrivée à la conclusion d'une phase historique qui a été caractérisée dans son aspect le plus général par la nécessité de «reconstruire»: une nécessité qui a placé soudain les architectes

italiens en face d'un problème nouveau et colossal à la solution duquel ils ont contribué avec toute leur énergie d'enthousiasme et de fantaisie restée longtemps inactive.

Bien que vis à vis d'un problème de telle vastité la plupart des architectes se trouvent techniquement impréparés, même si plusieurs des solutions techniquement adoptées puissent ne pas sembler tout à fait satisfaisantes, on doit reconnaître que l'élan avec lequel on a affronté le problème dans le désir de ne pas manquer à l'engagement envers le Pays et envers la conscience professionnelle a été tel, que le panorama général, vu aujourd'hui après tant d'expériences et après tant de tentatives et d'efforts, apparaît vif, dense de spécifiques solutions positives, et de réalisation concrètes de façon à représenter sans plus un bénéfice valable pour l'architecture italienne.

Ce n'est pas certainement une nouveauté de dire qu'avec la fin de la guerre se sont ouvertes à la culture italienne les voies de la tradition contemporaine internationale, mais ce que l'on dit un peu moins souvent c'est qu'avec la fin de la guerre les italiens se sont au fond retrouvés eux-mêmes: ils ont retrouvé leur *humour*, leur vivacité, leur capacité de greffer sur un produit nouveau des formes et des traditions de n'importe quelle origine, l'habilité de manoeuvrer dans l'espace des volumes, des matières et des couleurs.

L'on peut dire que tous les courants étrangers sont passés dans l'expérience des architectes italiens obligés à s'accrocher en quelque façon à la réalité d'un monde plus vaste et plus nouveau que celui dans lequel ils avaient travaillé; mais il est vrai que le patrimoine étranger n'a pas été recueilli sottement, mais élaboré à nouveau et absorbé à son tour dans le procès de rendre ses dimensions à la tradition italienne.

Le résultat de ce travail d'intégration entre une culture internationale et une nouvelle idée de la tradition italienne est sans doute avant tout l'abandon de la dimension rhétorique et l'abandon d'une recherche de classicisme préfabriqué qui avaient marqué les dernières années du fascisme; la maison redevient une maison pour ouvriers ou pour des bourgeois qui sont conscients de leurs propres possibilités et de leur propre position. Les matériaux de construction aussi sont de nouveau mesurés et sur cette voie le goût s'affine pour les matières le plus variées, pauvres ou riches qu'elles soient, et par leurs composition et par leur rapprochement. Et c'est toujours sur cette voie de respect pour la matière comme telle, pleine et physiquement concrète, qu'en Italie on continue à

aimer la présence du mur, élément qui ne peut pas être remplacé par l'existence de n'importe quelle réalité plastique placée dans l'espace. Le mur pour un Italien est quelque chose de plus qu'un élément constructif ou de structure: le mur c'est l'espace à l'état concret, parce que sur le mur s'arrête le soleil et la pluie, et parce que dans le paysage les murs se placent solides et lourds comme les pierres de sorte que la maison participe à l'ambiance de la maison. Ce rapport extrêmement étroit entre la maison et l'ambiance, à cause duquel en Italie et d'ailleurs dans toute la Méditerranée, il n'existe pas un espace ouvert qui ne soit point parsemé de maisons, de rues, de murs, de champs labourés, c'est à dire, qui ne soit pas mesuré et contrôlé par l'homme, représente peut-être un des aspects déterminants que l'architecture moderne italienne a assimilé de sa propre tradition.

En ce sens il n'y a pas de doute que parmi les réalisations qui nous appartiennent le plus justement parce que tendues davantage vers la détermination des espaces ouverts et contrôlés, se trouvent quelques quartiers résidentiels de constructions populaires pareils à ceux de l'architecte Libera ou pareil à l'étude de l'architecte Samonà pour Mestre. Et ces deux exemples ne sont pas les seuls qu'on pourrait citer parce que de nombreuses tentatives en ce sens ont été faites par les jeunes, au point que l'on peut, sans plus, parler de l'existence en Italie d'une précise conscience engagée à donner aux espaces ouverts des valeurs et des significations d'échelle humaine et de sens plastique défini. En substance, s'il s'agit des espaces urbains ou de l'espace de la maison, l'Italien ne démentit pas encore sa participation physique la plus intellectuelle à l'espace; les côteaux et les fleuves, le ciel et les pierres, les couleurs et les lumières sont les éléments premiers présents dans l'esprit de l'architecte italien, au delà des limites posées par les doctrines et par les manifestes. Ainsi que ce ne sont ni les doctrines ni les manifestes, c'est à dire, ce n'est pas une position idéologique, celle qui détermine le concept italien de proportion, encore une fois ce concept, se rattachant à la validité du passé, part de la prémisse que la proportion en architecture signifie équilibrer de façon directe et claire les moyens expressifs de la chose qu'on doit exprimer, et ce concept général permet une extrême liberté formelle, comme si l'architecte toutes les fois qu'il affronte un nouveau problème se trouvait pour la première fois seul ou presque pour affronter l'architecture. En d'autres mots, au moment de projeter une construction, l'ambiance qui devra l'accueillir, les ma-

tériaux qui seront plus facilement à sa disposition; sa nature, ses habitants, en général les suggestions du nouveau problème dirigent la fantaisie de l'architecte beaucoup plus que ne pourrait jamais le faire n'importe quelle théorie ou conception de style préconstituée. A cette façon particulière de faire agir la fantaisie sous la pression de situations réelles et concrètes, l'Italien n'est pas habitué seulement par un instinct plus ou moins « divin » mais il y est poussé par la nécessité de s'adapter à une particulière situation économique que dans un monde moderne ne prévoit pas une production industrielle sur vaste échelle. L'examen de cette situation s'écarte naturellement du thème de ces pages, mais nous pouvons dire, par allusion, qu'une production industrielle sur vaste échelle ne peut exister tant que dans le pays travailleront des centaines et des centaines d'artisans et de petites industries qui jusqu'à présent représentent la grande base de la production italienne.

D'autre part comme nous avons déjà dit, un tel état de choses a favorisé cette mobilité, cette adaption du milieu dont nous avons parlé ci-dessus et qui malgré tout représente l'un des aspects les plus intéressants et vitaux de notre architecture. Le discours qu'on a fait jusqu'ici, à la recherche des thèmes qui peuvent caractériser l'aspect actuel de l'architecture italienne, a la valeur naturellement d'un discours très général: en réalité, venant à une plus stricte analyse, il existe dans le panorama de l'architecture civile italienne des personnalités bien définies, et autour de celles-ci des courants et des attitudes qui, l'on peut dire, touchent à toute la courbe de la phraséologie architecturale contemporaine, depuis les courants plus étroitement liés au dogme du critérium fonctionnel comme on peut désormais appeler un certain moment de l'architecture internationale, jusqu'à ce courant qui tend à faire de l'architecture un geste qu'il faut mûrir par rapport à l'ambiance du paysage, à l'ambiance urbaine et humaine.

Et il est certain que les architectes, même les plus liés à l'action fonctionnelle, soit pour des raisons personnelles d'idéologie, soit parce qu'ils ont travaillé dans ce climat particulier (qui à un certain moment de notre histoire a eu aussi un sens politique) sentent aujourd'hui la nécessité de renouveler et de développer tous les schémas et toutes les lois qui étaient leur credo; parce que le concept fondamental a évolué dans le temps, c'est à dire le concept de société et celui de productivité, et puis au fond aussi celui de « internationalisme ».

Si en Italie l'action de la fonction a eu une raison politique plus forte même que dans tous les autres pays, il est vrai aussi qu'avec la fin de la guerre cette raison politique a manqué; l'esprit international de l'architecture, qui dans les années précédentes pouvait sembler et était un symbole de liberté et d'humanité, nous est apparu après la guerre sous une lumière plus réelle: une manière de faire de l'architecture sur la base d'une approximative utopie socialiste incapable de s'acquitter des problèmes que la longue guerre avait suscité parmi les hommes. Ces problèmes nous les avons rencontrés dans leur réalité crûe au moment de la reconstruction. Et ces mêmes problèmes, au fond, ne touchent pas les industriels de l'édification lesquels, préoccupés exclusivement de la réalité économique de leur production, ont été, au fond et malheureusement, les véritables héritiers de l'utopie fonctionnelle. Des centaines et des centaines de maisons ont été construites sous l'impératif économique, et en se servant de toutes les trouvailles que cinquante ans d'architecture moderne avaient suggéré pour rendre la maison plus économique, plus facile à édifier, et au fond plus facilement habitable par une humanité sans caractère, sans émotions. Et sans caractère et sans émotions est l'architecture de ces milliers et milliers de maisons qui remplissent les villes d'Italie, comme d'ailleurs celles de tous les pays d'Europe et d'Amérique, ce qui constitue la véritable et triste « internationale » de l'architecture.

On devrait ne pas parler de ces temps si ce n'était que la plus grande part de l'impopularité de l'architecture moderne est dérivée d'eux; si ce n'était que dans ces maisons sans nom est venue échouer, dépouillée de poésie et d'humanité, une des pages les plus importantes du monde moderne.

Les thèmes et les formes de la grammaire rationaliste qui avaient constitué, au moins extérieurement une rupture de respect pour la rhétorique bourgeoise du XIX^e siècle, avaient aussi à l'origine l'illusion d'une possible rupture concrète: les architectes rationalistes rêvaient en réalité d'une solution d'architecture qui pût pénétrer dans la société, qui pût forcer la société dans sa structure en vertu de la définition même de l'architecture.

En réalité rien n'est arrivé. Si la structure de la société a pris du mouvement, on le doit aux machines, au développement de l'économie, aux révolutions, aux guerres; dans la meilleure des hypothèses les architectes ont prévu la réalisation de l'évolution économique et sociale mais ne l'ont certainement pas suscitée. Cela signi-

fi en substance que l'architecture a adhéré à la très lente transformation de l'homme plutôt qu'adhérer à la rapide transformation des structures. Et cela signifie encore que là où l'architecture force la main et où elle vit en vertu des pensées politiques ou presque, plutôt qu'en vertu d'une étroite adhérence à la concrète situation humaine, là quelque chose finit par céder et par manquer. Tout comme quelque chose a manqué à l'utopie fonctionnelle jusqu'à ce qu'elle est restée sur le terrain économique. Sur ce terrain a germé facilement d'un côté l'idée speculative, qui vaut toujours en un coin quelconque de la terre, et de l'autre, la présomption politique: l'homme qui doit vivre d'heure en heure sa journée, est resté au milieu, abandonné.

A le reconduire dans sa maison et à redonner à la maison une nouvelle proportion ont commencé Alvar Aalto et les scandinaves: mais il est assez intéressant de voir comment en Italie, dans l'après guerre et avec une conscience toujours grandissante en ces dernières années, la nécessité de donner une proportion à l'architecture selon la plus intime et circonscrite mesure humaine et familière, a sollicité les meilleurs architectes, les jeunes et les moins jeunes.

Sans doute même si un des traits de la nature italienne est la possibilité permanente de construire avec hardiesse quoique parfois avec une certaine exubérance, le rapport entre le thème et son développement, il est certain que la contingence de la reconstruction encouragée par l'INA Casa et qu'il faut réaliser sur tout le territoire jusque dans ses plus petits pays des montagnes et des côtes, a signifié pour les architectes italiens l'occasion de se rencontrer avec les gens de là-bas et de devoir pénétrer les manières de vie, les exigences et les traditions. Avec les gens les architectes ont trouvé les paysages, les matériaux et les dimensions, et n'ont pas pu se soustraire à la suggestion du très vaste et si varié patrimoine des formes architecturales et appartenant à l'urbanisme qui pendant des siècles, et sollicitées par une très noble histoire, se sont développées dans le pays. La nécessité de ne pas compromettre l'existence de ce patrimoine extrêmement vaste, de ne pas détruire l'unité du paysage telle qu'on avait atteinte dans le temps, a été immédiatement sentie par les meilleurs architectes, et d'ailleurs reconnue par le même comité de l'INA Casa, ainsi que la nécessité de ne pas obliger les gens pour lesquels on construisaient les nouvelles maisons à sortir trop brusquement de cet habituel rapport entre manière de vivre et l'espace auquel ils étaient habitués.

Ce sont celles-ci sans doute les prémisses urgentes qui ont conduit à la revision de l'idée de la maison populaire et puis aussi de l'architecture civile en un sens plus large dont on a déjà parlé. La maison populaire cesse finalement d'être uniquement un problème de nombre de pièces pour devenir «architecture» et même une manière particulière d'architecture, une manière intime, mesurée, immédiate, encline à reconnaître les gestes et la présence plus normale de l'homme. Et cette particulière attitude de la nouvelle architecture ne s'arrête pas à la maison, mais investit directement toute la courbe de la vie et de l'activité et prétend rejoindre l'espace qui environne la maison jusqu'au quartier et puis jusqu'au village. Elle prétend rejoindre l'espace libre avec le même esprit de rapport avec la mesure de l'ambiance traditionnelle à laquelle les italiens sont habitués; une ambiance recueillie et variée, construite par superpositions et adaptations imprévues et où les détails architecturaux deviennent des personnages familiers et qu'on ne peut pas substituer, de histoire quotidienne.

Des architectes tels que Libera, Vaccaro, Samonà, Daneri, Ponti, Quaroni, Ridolfi, Piccinato, et beaucoup d'autres ont clairement confirmé d'être conscients des termes du problème et ont su donner un sens nouveau et cohérent à l'étroit rapport qui existe entre la maison et l'espace urbain; ce dernier conçu comme directe continuation et complément de l'espace habité. Bref, en faisant un examen même rapide de la plus récente architecture italienne comme l'on a fait sur ces pages, l'aspect plus positif et, évident c'est l'effort visible pour donner forme et réalité à une nouvelle idée de l'architecture civile, d'après cette conception la maison et le quartier représentent une unité indivisible, non seulement sous l'aspect social mais aussi sous l'aspect étroitement architectural, puisqu'il est clair que seulement l'unité de l'ambiance, une unité concrète de formes fermées et ouvertes, peut transformer « l'espace urbain » en un « espace habité », unique condition pour que le quartier devienne aussi une réalité sociale.

L'occasion de faire de l'architecture en partant de larges présuppositions d'ambiance a été formé comme l'on a déjà dit plusieurs fois, par la nécessité de la reconstruction et particulièrement par cet ensemble d'initiatives que les techniciens et les statistiques appellent « édilité subventionnée ». Ces initiatives visent évidemment tout particulièrement le problème de la maison populaire et justement parce qu'elles se développent dans l'ambiance des organisations de l'état qui ont pu jouir de ces privilèges, spécia-

lement au sujet de prévision urbaine dont certainement n'a pas pu jouir l'initiative privée, obligée toujours, dans l'attente d'une législation urbaine et de plans régulateurs de s'insérer sans plus dans le tissu chaotique et irraisonné de nos villes. La solution de cet état de choses, malgré les efforts méthodiques de l'Institut National de l'Urbanisme, dont Adriano Olivetti est le président, apparaît plutôt lointaine et non seulement pour des raisons purement politiques, mais aussi, même si cela semble un lieu commun, par une espèce d'impossibilité innée chez les Italiens de faire des programmes, de voir les choses avec ampleur de prévision, donc par une espèce d'impossibilité innée à posséder ce qu'on appelle une conscience de l'urbanisme, exprimée en des termes modernes.

Jusqu'à ce que cette conscience d'urbanisme ne ce sera point formée, c'est à dire en substance, jusqu'à ce que l'on n'aura pas trouvé un certain équilibre entre les nécessités culturelles conçues dans le sens le plus vaste, et la nouvelle structure économique, l'architecture civile par initiative privée vivra toujours à demi: elle sera toujours obligée de jouer sa carte ou comme un « morceau d'architecture » ou plus ou moins comme un vil produit de marché. Et si on ne veut pas parler de produits de marché, il ne reste pas autre chose que de parler de morceaux d'architecture, discours qui risque facilement d'aboutir à une analyse esthétisante. Parce qu'en réalité le thème de la maison civile, quatre-vingt-dix fois sur cent, s'épuise dans la proportion d'une façade et rarement dans la proportion de deux; il s'épuise en jeu de deux dimensions de découvertes plus ou moins adhérentes au vocabulaire traditionnel moderne, avec une bien rare possibilité d'entamer le tissu interne de l'appartement, tissu qui est plus que cristallisé désormais, soit par le marché, soit par l'impossibilité de mouvement général, c'est à dire de mouvement urbain.

Les cas où l'on a pu ou su effectuer une certaine rupture de schémas courants, peuvent se compter sur les doigts d'une main: mais cela n'empêche pas qu'il existe dans les meilleurs « pièces » des dernières années une tension continuelle pour sortir de l'idée vaguement monumentale de la façade pour faire de la maison, isolée dans une ambiance amorphe et non naturelle, sinon un personnage ami, du moins un monument domestique et familier, encore une fois proche de l'intime mesure bourgeoise. Et s'il n'est pas possible d'ébranler la maison de l'intérieur ou mieux encore s'il n'est pas possibles d'ébranler la maison jusqu'à ce que l'on n'ait pas ébranlé l'idée générale

de ville et de groupement humain, les lignes sur lesquelles s'effectue cette tendance à rélaborer les dimensions de la maison de ville sont les lignes d'un certain goût enclin au détail, presque comme si l'on voulait distraire l'attention de la masse pétrifiée et ennemie de l'édifice, pour la concentrer sur des formes et des espaces « à toucher », proches et proportionnés aux formes et aux dimensions de l'usage quotidien. La serrurerie, les balcons, les assemblages des matériaux et leur nature, les mélanges chromatiques et tout le magage de recherches à disposition de l'architecte sont employés avec soin, pour briser jusqu'où il est possible l'abstraction d'un type d'édifice dont la nature est hybride; pour reconstruire, sur cette abstraction des morceaux concrets de formes possibles et perceptibles avec facilité. En parlant historiquement, ce n'est pas trop se tromper que de dire que l'origine nordique initiale mise à part, en général, c'est sur la maison civile d'initiative privée, c'est à dire sur la maison de la ville, qu'on a réversé le bagage des expériences, des considérations et d'émotions que les meilleurs architectes italiens ont puisé dans la reconstruction populaire, c'est à dire de ce contact direct et actif avec la tradition si peu rhétorique, si peu abstraite et au contraire, si concrète de nos constructions dans les campagnes, sur les montagnes et à la mer. Un contact qui dans les meilleurs des cas naturellement ne s'est pas résolu dans la répétition d'éléments de style, mais s'est effectué dans l'individualisation d'un mode particulier, d'une particulière combinaison qui rattache avec sérénité l'architecture à l'homme en un unique et fluide discours.

Les architectes qui ont posé les bases pour ces nouvelles dimensions urbaines — Gardella, Ridolfi, etc. — se sont parfaitement rendu compte des dangers qui pouvaient dériver de prises de position liées à des situations extérieures telles que la tradition populaire et ont senti, évidemment la difficulté qu'il y avait à insérer la tradition populaire dans l'ensemble des problèmes déterminés par la situation de production et d'économie modernes; mais c'est précisément parce qu'ils avaient conscience de ces dangers et de ces difficultés qu'ils se sont préoccupés — et ceci est démontré par leur architecture — d'aller jusqu'au bout dans leurs recherches d'une « possibilité » d'architecture plutôt que d'un vocabulaire de style ou de schémas structuraux plus ou moins productifs. En substance, tandis qu'aux Etats-Unis, par exemple, il est évident que les soins et l'attention des architectes vont toujours aux problèmes de la production — si on en exclut les projets pour les vil-

las des millionnaires —, en Italie, même lorsqu'il s'agit de maisons urbaines, la pensée (quand il s'agit de la pensée d'architectes au vrai sens du mot), la pensée, donc, va aux proportions, c'est à dire l'engrenage complexe qui comprend les formes, les espaces, les matériaux, les détails et en substance la personne « maison » et la personne « homme » qui est dans cette situation particulière, le bourgeois, ou même, le bourgeois italien, avec tout son poids de traditions, de présomptions, de vitalité, de faiblesse, de snobisme et de capacité réelle.

Le problème de fournir à ce bourgeois italien un vêtement commode et élégant, luxueux sans être trop coûteux, un vêtement qui le laisse au sein de la société tout en l'en détachant et parfois même, en l'y opposant, est un problème que les architectes ont résolu, comme nous l'avons dit, en réduisant la maison urbaine presque à un monument domestique, pourvu de menues élégances qui se résolvent en raffinements de détails, certainement plus proches des possibilités artisanales du détail que des possibilités mécaniques: problème qui a été résolu sur la même échelle de préciosité et de mesure que celle qu'on emploie à Florence pour le travail du cuir, à Venise pour la verrerie, ou celle qui a été appliquée pendant des siècles pour travailler la pierre des chapiteaux, incruster le marbre et soigner fontaines et jardins.

Le fait est que la mesure, sur ce plan-là, est difficile et d'autre part, tout ici, est question de mesure. Les années '56 et '57 ont été caractérisées par une certaine évolution chez quelques groupements de jeunes dans le goût du détail: une espèce d'hystérisme qui se suffit à lui-même et qui fait que le détail commence à perdre sa signification précise et possible qui est celle de réduire les dimensions, pour assumer un rôle de premier plan, absolu et définitif. Cette voie semble dangereuse si l'on pense qu'à mesure que le temps passe, la nécessité et l'impératif d'une production moderne deviennent toujours plus pressants, ce qui rendrait plus naturel une modernisation progressive des formes, des moyens et des méthodes de travail, détachés de la tradition de l'artisanat, qu'un revirement à la Morris conduisant à un artisanat exaspéré. Mais rien ne prouve que cela ne puisse arriver et même, que cela n'arrive déjà dans le panorama général de l'architecture italienne et il n'est pas dit que le passage du raffinement de l'artisanat et de la société bourgeoise et populaire imbues de traditions, à des formes sociales et productives nouvelles, ne puisse trouver en Italie une solution particulière et particulièrement valable.

The vanishing american house

Effacement de la maison américaine

page 89

Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, il a été construit, presque chaque année, aux Etats-Unis, plus d'un million de maisons. Du point de vue purement matériel, la plupart d'entre elles ont été extrêmement bien construites, extrêmement bien équipées et offrent le plus grand confort. Quel que soit le critère architectural que l'on choisisse, l'immense majorité de ces maisons va du mauvais à l'horrible. Du point de vue sociologique, la plupart d'entre elles ont soulevé plus de problèmes — et des plus sérieux — qu'elles n'en ont résolus.

Ces millions de maisons neuves ont bien mis en lumière les avantages et les inconvénients de la production de masse et de la consommation de masse, dans une société basée sur la libre entreprise.

Compte tenu de quelques exceptions, ces maisons ont été construites par le capital privé, parfois sur commande particulière plus fréquemment à l'intention d'une vaste clientèle amorphe. Dans ce dernier cas, les constructeurs ont été les fabricants d'un produit conçu en vue d'une élaboration rapide et économique et en vue d'une vente rapide. Beaucoup de ces constructeurs venaient d'un tout autre secteur industriel: l'un des meilleurs constructeurs actuels de l'Amérique s'occupait jusqu'à une date récente, de la mise en bouteilles et de la vente du lait. Tous ces hommes — ceux qui ont réussi du moins — sont des industriels dont il se trouve que la marchandise se nomme «maisons», mais pourrait aussi bien se nommer «boutons» ou «frigidaires». La seule différence est que la marchandise «maisons» est plus difficile à fabriquer (parce qu'elle comporte tant d'éléments différents) et plus difficile à vendre (parce qu'elle coûte si cher). Mais l'attitude fondamentale du fabricant est la même.

Chaque année, un certain nombre de maisons sont construites en Amérique pour des familles déterminées, pour un site déterminé, conçues par un architecte déterminé. Ces demeures constituent le laboratoire de recherches de la maison américaine: c'est là que les nouvelles techniques de construction, que les nouveautés d'équipement, que les nouveaux modes de vie sont, chaque jour, mis à l'épreuve par des familles pouvant se permettre de financer de telles expériences et de servir de cobayes.

Un nombre de plus en plus grand de ces maisons sur commande se trouve constituée de l'architecture qui compte. Certaines sont devenues célèbres pour avoir réalisé, au moment opportun, un pas esthétique important. En fait, beaucoup de ces pas n'étaient possibles que dans le domaine de l'architecture de maison, car l'équation à résoudre y est beaucoup plus simple que dans tout autre genre d'édifices: tout ce qu'il faut c'est un bon architecte (et l'Amérique en possède aujourd'hui bon nombre, en partie grâce à l'arrivée, du 1930 au 1940, de pas mal de professeurs d'architecture de l'étranger), un client audacieux et une somme d'argent relativement faible pour couvrir les frais. Les solutions de telles équations ont constamment augmenté en nombre et en qualité, de sorte que, pour le moment, l'Amérique peut s'enorgueillir de sa réussite en deux domaines, également importants du point de vue du logement: celui de la « qualité » pour l'architecture, celui de la « quantité » pour le nombre des maisons construites.

La mesure dans laquelle ces deux domaines peuvent interférer, se compléter et se renforcer l'un l'autre, est un problème critique concernant l'édification de la civilisation américaine. Jusqu'à ce jour il n'a pas été résolu: dans une société de libre entreprise il ne peut être résolu par un coup de baguette. Comment le sera-t-il jamais? Le « domaine de la quantité » dans la construction représente l'une des trois industries majeures des Etats-Unis. Elle diffère cependant, de manière essentielle, de la production automobile, de la production cinématographique et de celle des objets de première nécessité: ses fabricants sont relativement nombreux mais la production de chacun d'eux est limitée. Le plus important constructeur du pays ne réalise qu'un ou deux pourcent du nombre total des maisons construites aux Etats-Unis au cours d'une année. Comparé à la General Motors qui fabrique plus de 50% du nombre total de voitures vendues en une année, ce n'est qu'un nain.

Qu'est-ce que cela veut dire? Avant tout, cela veut dire que 1°, le constructeur de maisons n'est pas assez puissant pour entreprendre des recherches vraiment efficaces. 2°, cela veut dire qu'il n'est pas assez puissant pour modeler le goût de son public au moyen de coûteuses campagnes publicitaires ou éducatives. De sorte qu'il *suit* imperturbablement ce qu'il *croit* être le goût de son public — au lieu de guider ce goût, comme le font, en d'autres domaines, certains industriels de grande envergure.

Etant donné que ce petit fabricant de maisons n'a pas de fonds à consacrer à la recherche, il ne peut pas se permettre d'en-

gager un personnel vraiment spécialisé. Et même lorsqu'il peut le faire, il s'agit tout au plus d'imaginer une nouvelle présentation du modèle de l'année dernière pour le vendre plus facilement dans l'année en cours.

Et comme ce petit bâtisseur ne possède pas les fonds nécessaires à la publicité ou à d'autres formes d'éducation du consommateur, il est obligé, dans une société de libre concurrence, de fabriquer sa marchandise « maison » de façon à satisfaire le plus bas commun dénominateur de son public d'acheteurs éventuels. Dans ces conditions, comment peut-il exister de bonnes raisons d'espérer en une renaissance de l'architecture domestique américaine?

Il y a tout lieu d'espérer, en raison de deux facteurs, qui, chaque année, font prendre forme de façon plus décisive à la maison américaine: d'abord, l'abondance de bons jeunes architectes. Puis, le développement inéluctable des nouvelles méthodes de production pour faire face, sans délai, aux besoins croissants.

La plupart des jeunes architectes américains, que cela leur plaise ou non, commencent par concevoir une maison, pour eux, pour leurs parents, ou pour quelque ami courageux. Ces maisons sont évidemment construites de façon artisanale, laborieusement, souvent par des maçons et des charpentiers peu familiarisés avec le nouveau langage du bâtiment. Cependant, dans la plupart des cas, ces maisons individuelles et à un seul exemplaire, sont conçues avec une arrière pensée de production en série possible: la plupart obéissent à un module et ont un système de structure régulier, apte à la répétition; elles dérivent d'une esthétique dont chaque détail a été élaboré par des hommes qui croient inévitable une architecture industrialisée. Nous connaissons tous la marque de ce style: le schéma répété des panneaux de mur, des piles et des poutrelles, des fenêtres et des portes, est le *sine qua non* de toute architecture domestique moderne, sans en excepter le style anti-caserne de Wright. Ces éléments avec ce qu'ils impliquent d'industrialisation et de production en série sont souvent réalisés à grands frais, au prix de grandes difficultés. Pourtant, ils constituent une discipline que les architectes américains modernes hésitent très fort à abandonner, une discipline sans laquelle ils pourraient bien se sentir perdus. (Les jeunes architectes ont accueilli la nouvelle liberté de style de Le Corbusier avec perplexité et souvent avec une certaine appréhension. Il est évidemment difficile de l'imiter). Pourtant, on ne se soucie pas de savoir si cette discipline de style a ou non un

sens pratique au moment présent, et la fétiche subsiste. Cela apporte chaque jour une série de plus en plus arrêtée d'éléments types :

— est l'instrument virtuellement reconnu de l'industrie du bâtiment ; la cuisine standardisée, toute d'un bloc, est maintenant un article de production en série ; la salle de bain standardisée est imminente ; des cloisons préfabriquées tenues en réserve pour varier la disposition des pièces suivant les besoins, sont sur le marché depuis dix ans. Tous ces éléments ont été, à l'origine, mis au point par des architectes construisant de simples maisons pour des clients particuliers et profitant de l'occasion pour servir la cause de la production en série d'éléments de maisons ainsi que d'équipements complexes et coûteux.

Ce processus de recherche en cavalier seul, sans règle et sans coordination, mais inspiré par la plus grande ardeur, se poursuit sans relâche. L'acier léger et l'aluminium, les plastiques, les éléments de papier ou de fibre de verre etc. etc., tout cela est expérimenté, non par de puissants bâtisseurs ni par de puissants industriels, mais par un groupe fervent d'architectes à clientèle réduite, construisant de petites maisons pour leurs tantes, leurs oncles, leurs amis et leurs voisins. Et chaque année, les gros bâtisseurs et les gros industriels font leur profit de cette abondance d'efforts incoordonnés.

Cet état de choses n'est pas particulièrement bénéfique pour les architectes eux-mêmes, bien qu'ils trouvent chaque maison en faisant usage des éléments portés aux catalogues de nombreux fabricants. Par contre, la clientèle y trouve son avantage, car, si ce processus se poursuit au rythme actuel, il pourrait devenir bientôt vraiment difficile pour un constructeur de bâtir une maison tout à fait mauvaise, quels que soient ses efforts pour y parvenir.

Ceci nous amène à notre seconde raison d'espérer suivant toute vraisemblance : le besoin de nouvelles maisons s'élèvera en Amérique jusqu'aux environs de 2.000.000 par an, vers 1965. Si cette prévision se confirme, il n'y aura pas assez de maçons, de charpentiers, de plombiers ou d'électriciens, pour répondre à une telle demande. Il n'y aura pas non plus suffisamment de matériaux. Ni suffisamment de *terrain* (convenablement situé), ni assez d'argent disponible.

Tous ces services et ces commodités manqueront, à moins que l'industrie de la construction américaine ne s'attaque sérieusement à une véritable fabrication en série des logements : à moins qu'elle n'industrialise et n'use des matériaux et du

terrain disponible qu'avec discernement. Ce fait est bien connu des économistes qu'intéresse la question. Les architectes, eux aussi, en sont pleinement conscients et ils sentent bien que les préoccupations du constructeur moyen relatives à la vente, aux artifices de présentation et à la prospection de la clientèle sont, pour l'instant, sans intérêt et hors de saison.

Néanmoins, même dans un temps où la demande surpassera largement la production de logis, l'acheteur, dans une société libre, conservera le droit à un certain choix. Que désire exactement, en ce domaine, le client américain ? Il existe sans doute aux Etats-Unis, 100.000 constructeurs qui croient savoir exactement ce qu'il veut (ils révisent d'ailleurs chaque année leurs conjectures).

Il existe également une poignée d'observateurs professionnels du consommateur (c'est le cas de l'auteur de cet article), qui admettront sans ambages qu'ils n'ont pas la moindre idée de ce que désire le consommateur. La seule chose que nous sachions vraiment c'est que l'américain moyen semble être extrêmement sensible à un certain nombre d'influences impératives. Aussi, nous ne devrions pas nous demander ce qu'il désire, mais la manière dont sont façonnés aujourd'hui ses désirs en fait de maisons. Les facteurs les plus importants qui affectent présentement l'acheteur de maisons en Amérique sont les suivantes :

Premièrement, il a cessé de considérer la maison comme un symbole de sécurité et de pérennité. Avant la deuxième guerre mondiale, une famille d'américains moyens ne déménageait pas plus de deux fois au cours d'une génération, c'est à dire en 25 ans à peu près. Depuis la deuxième guerre mondiale, cette cadence a augmenté de cinq fois au cours d'une même génération, et ce n'est pas fini. En outre, les politiques financières du gouvernement ont rendu la propriété d'une maison peu discernable de sa location : il faut au « propriétaire » plus de trente ans pour rembourser son emprunt hypothécaire, période au bout de laquelle la plupart des maisons neuves auront sans doute été déjà remplacées.

Deuxièmement, la ménagère américaine d'aujourd'hui — dont l'influence est prépondérante lorsqu'il s'agit de choisir une maison où installer sa famille même pour un bref délai — tend de plus en plus à être une personne éduquée, vivant dans une société privée de domestiques et pas encore tout à fait adaptés à la vie des femmes éduquées. Cette ménagère est bien décidée à vivre dans une maison avant tout pratique. C'est à dire qu'elle veut essentiellement une maison deman-

dant peu d'entretien intérieur ou extérieur.

Troisièmement, l'industriel américain travaille aujourd'hui, dans tous les domaines, dans une économie d'abondance. Il ne peut poursuivre son activité que s'il accepte et encourage le principe du changement perpétuel d'objets vite devenus surannée. Ses instruments pour cette croisade sont dans les innombrables « magazines du consommateur », qui, semaine après semaine, ne cessent de répéter à leurs lecteurs pourquoi il leur faut une nouvelle et meilleure télévision, une nouvelle et meilleure silhouette, un nouvel et meilleur visage, et, bien sûr, une nouvelle et meilleure maison. Si l'industriel ne peut pas soutenir le train, il doit abandonner la partie. Aussi le soutiendra-t-il par tous les moyens à sa disposition, et certains de ces moyens sont plus puissants qu'on ne saurait le croire.

Quatrièmement, et c'est là le plus important, il y a eu en Amérique une sensible élévation du niveau du goût général. De plus en plus fréquemment, l'article le mieux conçu (toutes choses égales d'ailleurs) élimine l'article médiocre. L'évolution est lente, mais si on compare, par exemple, les catalogues de vente par correspondance de 1947 avec ceux de 1957, le progrès est surprenant.

Telles sont donc les raisons d'espérer en l'architecture domestique américaine. Mais conduisent-elles vraiment vers une cité plus belle?

Ce n'est malheureusement pas le cas — du moins, pas jusqu'au bout. Car une cité harmonieuse est beaucoup plus que la somme des maisons qui la composent, si bien conçues soient-elles. Tant que les maisons seront vendues comme une marchandise prise sur un rayon dans une boutique, le problème de base de l'architecture domestique américaine ne sera pas résolu.

Si l'on analyse ce problème de base, il peut se diviser en trois parties principales, interdépendantes: il y a tout d'abord la question de l'espace extérieur. Nous savons tous que ce problème, celui des espaces vides entre les différents bâtiments, est un des plus difficiles qui se posent à l'architecte de nos jours, comme en tous temps. Ce problème de l'espace extérieur et des rapports de ces espaces entre eux n'a pas été envisagé le moins du monde par le système actuel de vente et peut être bien ne sera-t-il jamais résolu, car c'est là une de ces données relativement abstraites auxquelles la plupart des hommes ne réagissent qu'inconsciemment et auxquelles la plupart des constructeurs ne réagissent pas du tout.

Il y a, deuxièmement, le problème de la composition de la communauté. Dans une

banlieue, composée de petites maisons, toutes à peu près semblables, d'importants problèmes sociaux d'une ampleur imprévue, prennent déjà naissance. Par exemple, la plupart des gens, vivant dans cette banlieue, seront de jeunes couples, ayant à peu près les mêmes revenus, et à peu près le même nombre d'enfants. Il n'y aura là ni couples plus âgés, ni plus riches, ni plus pauvres, et pas de célibataires. La communauté devient un ghetto social réservé à une seule couche de notre société. Ceci peut ne pas sembler un problème sérieux dans des pays où une telle stratification a existé au cours des siècles. Dans une démocratie économique et politique, le problème est des plus sérieux. Car si tel doit devenir le canevas futur de la vie américaine, alors notre société théoriquement sans classes pourrait bien être en voie de disparition avant d'avoir été bien loin dans la voie de sa réalisation; et notre système de démocratie locale (un certain sens des responsabilités à l'égard de l'administration locale) pourrait bien en recevoir un sérieux coup.

La troisième partie du problème de base est une conséquence logique des deux considérations précédentes: si nos communautés nouvelles ne parviennent pas à créer des relations spatiales cohérentes et des relations sociales cohérentes, ne serait-ce pas que la maison américaine individuelle doive, comme produit commercial et comme oeuvre d'art, cesser simplement d'exister?

L'actuel manque de terrain suggère certainement quelque chose dans ce sens. Il sera bientôt impossible d'édifier des communautés composées de maisons individuelles. Elles exigent trop d'espace et le détruisent en l'occupant. Il faudra trouver un moyen de créer des communautés mêlées, conçues en vue de libérer la femme américaine, fraîchement éduquée, de la routine domestique; communautés conçues pour susciter un certain degré de loyauté de la part de leurs habitants (et, par conséquent, un certain degré de responsabilité politique).

Mies van der Rohe a dit récemment que l'architecture européenne est régie par le principe de la tradition, tandis que l'architecture américaine est régie par le principe de l'économie. Cela ne signifie pas qu'une bonne économie produira automatiquement une bonne architecture. Cela signifie qu'une bonne économie sera, dans notre société de libre entreprise, le réactif d'une bonne planification de la cité — et que cette bonne planification est le premier pas vers la création dans le paysage de masses et d'espaces ayant vraiment une signification.

Lorsqu'on essaie de résoudre le problème

de la bonne planification générale de la cité, il semble qu'on sera bientôt forcé de renoncer complètement à la maison individuelle — à l'exception de quelques cas où un client opulent sera à même de se permettre le luxe du suranné. Il ne subsiste aucun doute dans mon esprit : en Amérique la maison individuelle *devient* surannée; et le temps n'est peut être pas loin où on construira des musées pour exposer les rares échantillons subsistant de cet art, et où on établira des réserves dans lesquelles quelques charmantes maisons américaines pourront être visitées par des touristes accompagnés de leurs enfants, le dimanche, entre dix heures du matin et quatre heures de l'après-midi.

Ernesto N. Rogers

Tradizioni e attualità nel disegno

Tradition et projet moderne

page 95

Il y a quelques années, j'ai eu la chance de faire un cours à l'Université de Tucuman, une ville du nord de l'Argentine, où un groupe d'habiles architectes avaient cherché d'insérer sans préjugé aucun une école d'architecture qui, par les conditions du milieu dans lesquelles elle se trouvait, a été le laboratoire humain le plus déconcertant que j'aie jamais vu dans mes nombreux pèlerinages: beaucoup d'étudiants, recrutés parmi les habitants de cette région, n'avaient jamais eu d'expérience directe avec une oeuvre d'art à trois dimensions (non suffisamment percevable d'après les reproductions), ils n'avaient jamais vu de sculpture de quelque valeur, pas d'architecture, et ils ignoraient, même comme pure information, la plupart des événements de l'histoire de l'architecture; ils ne savaient presque rien de Michelangelo ou des cathédrales gothiques ou d'une autre époque quelconque du passé, mais ils avaient cependant recueilli sur l'architecture moderne — particulièrement de Le Corbusier — une telle quantité de notices qu'ils auraient pu gagner, s'il avait eu lieu, un prise à quelque difficile concours de *quiz*: c'étaient des individus sans enfance devenus soudainement adultes, mais ils étaient des adultes sans maturité. Ils n'avaient pas de tradition et il était extrêmement difficile de discuter avec eux des valeurs, puisqu'ils n'étaient pas assez profonds pour pouvoir saisir la racine d'un objet, en le considérant en soi, ni assez larges d'esprit pour pouvoir exprimer un jugement comparatif entre l'objet examiné et d'autres objets. Les mieux doués sentaient avec anxiété de compléter les

lacunes renforçant, par des études, les capacités intellectives aptes à rendre plus agiles, à travers la connaissance, l'intuition et la réflexion critique: à un certain point il se manifestait en eux le sens d'une force centrifuge qui, ne pouvant pas être développée dans un réel voyage (où ils auraient pu contrôler leurs intuitions et élargir les limites de leur connaissance par l'expérience directe), déviait vers de dangereuses évasions qui, conformément à la constitution psychologique de chaque individu, provoquait le complexe d'infériorité, le pessimisme ou — et c'était le cas le plus fréquent — le sentiment de surhomme, aussi littéraire qu'évanescent. J'ai pu observer le phénomène opposé à la Association School of Architecture de Londres où j'ai eu aussi le chance d'enseigner. Ici le leadership de l'école était constitué par des personnes exceptionnellement cultivées et intelligentes (spécialement dans les disciplines historique et morales) mais pas aussi douées de capacités créatives: on affrontait les problèmes le plus souvent du point de vue du contenu avec un sens critique continu d'insatisfaction aigüe contre les idées acquises mais sans pouvoir se coaguler dans la forme, c'est à dire dans la concrète expression de l'art qui est la condition dont ne peut faire abstraction un « designer » s'il veut accomplir la tâche qui lui est propre.

Les exemples que j'ai choisis, représentent deux extrêmes qui servent à démontrer que la culture primitive, qui subi le charme de la nouveauté sans en comprendre la signification la plus cachée et une culture raffinée, et en tout cas de plus de valeur, qui se manifeste seulement comme pure critique des contenus moraux sans savoir traduire la pensée à travers la réalité des objets tangibles, sont toutes les deux insuffisantes pour saisir la plénitude du phénomène artistique dans son processus historique concret qui établit un rapport continu entre les problèmes de la forme et ceux du contenu.

Je pourrais dire que même au-delà du secteur pédagogique — dans le plus vaste champ de l'activité productive — l'école de Tucuman d'un côté et la A.A. de Londres de l'autre, de l'autre, pourraient représenter symboliquement les limites, les limites extrêmes bien entendu — au-delà desquelles la culture des arts décoratifs tend à franchir les bornes (et, par art décoratif j'entends ce qui peut s'appliquer à une cuiller comme à une ville). Mais toute médaille a son revers, de sorte que si le défaut des uns est l'absence d'une tradition, celui des autres est dans l'interprétation de la réalité due à un aspect particulier de la tradition (qui pour

les anglais, de Ruskin aux jeunes d'aujourd'hui, a mis plus souvent l'accent sur l'essence morale des faits figuratifs plutôt que sur leur concrète expression plastique), la qualité des premiers peut être une certaine pureté et une plus grande liberté vis à vis des préjugés que les siècles ont imprimé dans la culture et dans les mœurs; la qualité des seconds est une plus grande conscience et une richesse intérieure qui, si elle peut perser parfois et servir de frein aux élans, est néanmoins la garantie d'une base plus solide et plus expérimentée si toutefois les données de la connaissance réussissent à se fondre avec celles de l'activité créatrice.

On pourrait croire que le caractère des pays américains se rapproche de la limite de celui des étudiants de la A.A. londonienne; mais il est toujours quelque peu arbitraire de standardiser car on doit considérer les nuances sensibles entre un pays et un autre. Au contraire on peut dire que le moment actuel dans l'architecture est particulièrement caractérisé par la conquête d'une conscience toujours plus précise de ces nuances, c'est à dire des données particulières à chaque culture nationale.

Le pas en avant qu'on est en train de faire est parfaitement logique dans le développement des prémisses théoriques du mouvement moderne; en effet, le fonctionnalisme, plus que style dans le sens de goût inhérent pour la définition d'un aspect formel est essentiellement une méthode pour établir des rapports toujours plus subtils entre la nécessité et l'esthétique (la nécessité est la suprême expression extrinsèque de la beauté). Le premier temps, le fonctionnalisme s'est donc efforcé de rétablir surtout la signification pratique et technique de la composition architectonique de façon que celle-ci reflète honnêtement les nécessités élémentaires, communes à tous les hommes, mais ensuite, approfondissant le contenu, il a élargi la notion de nécessité, en gagnant, au delà des bornes des besoins pratiques, également ceux d'ordre psychologique; d'une phase d'égalité entre les hommes s'est développé dans une deuxième instance (c'est à dire, sans renier les conquêtes déjà faites dans le domaine rationnel), ce processus de distinction entre individu et individu qui s'était déjà initié avec l'Art Nouveau etc. Mais tandis que l'Art développait le thème de la liberté des formes et, à l'exception de Van de Velde, bien peu tentaient à cette époque de lui donner une signification intérieure, le deuxième moment du fonctionnalisme, c'est à dire, le moment actuel, fixe l'attention au contenu et de leur ap-

profondissement il tire la variété des formes plus aptes pour l'interpréter et pour l'exalter.

L'on cherche de donner à chaque homme les objets qui lui conviennent le plus et parmi les objets, la maison, qui est le plus important de tous, tend à passer de la condition de « maison pour tous » à celle de « maison pour chacun ». Au cours des mouvements dialectiques et contradictoires de l'histoire, si dans un premier temps il advient que, même avec le dessein d'affronter le problème de la quantité on se borna à réaliser peu d'oeuvres sélectionnées, on chercha ensuite d'affronter d'énergie le problème d'augmenter la quantité d'exemples valables qui avaient donné au mouvement moderne la preuve de ses profondes possibilités. D'un mouvement qui malgré lui, avait été d'élite, voici que se développe une opération culturelle reprenant de nouveau les problèmes à leur racine, là où la lymphe d'où ils puisent leur vitalité est plus nourissante.

En accostant les données suggérées par les diverses circonstances, le design devient toujours moins générique dans l'interprétation des valeurs essentielles des milieux physique et culturels où cette oeuvre se manifeste tandis que l'on tient compte des caractères psychologiques des individus, elle s'insère dans l'ambiance préexistante.

L'idéologie abstraite d'un humanitarisme générique se réfléchit dans un art idéal qui, s'il peut se concrétiser en quelques schémas plus ou moins harmonieux, ne peut jamais traduire les aspects réels de l'existence, si changeants et multiples qu'ils sont indéfinissables à priori à cause des divers cas dans lesquels cette idéologie se manifeste historiquement.

Les racines d'un individu sont une partie essentielle de sa personnalité; il devient donc toujours plus nécessaire que le design en se mettant au service de la société, considère non seulement sa présence dans l'espace, mais sa continuité temporelle historique. Autrement dit il faut savoir deviner le caractère au delà de la présence tangible, ainsi que les préexistences culturelles auxquelles il se rattache et qui déterminent une seule réalité (au croisement des paramètres du temps et de l'espace). Les individus sont entre les objets et entre ceux-ci et ceux-là. Pour les designers traditionalistes d'avant le mouvement moderne, le problème d'insérer leurs propres oeuvres dans le milieu préexistant était celui de l'imitation stylistique par laquelle ils s'illusionnaient de continuer la tradition, sans s'apercevoir qu'il s'agissait seulement d'un formalisme vide de tout contenu énergétique; pour les premiers designers du mouvement mo-

derne l'impulsion de rébellion à cet état des choses devait nécessairement se transformer en âpre polémique contre le passé tant donné que meilleurs des cas, se résolvait comme contraste harmonique entre divers aspects de la beauté, chacun de valeur automatiquement; aujourd'hui, tout en continuant les prémisses de nos précurseurs du mouvement moderne, qui à cause des conditions différentes dans lesquelles ils agissent ne purent encore le développer, nous considérons le problème des préexistences du milieu avec une nouvelle attention et il ne nous suffit plus qu'une oeuvre exprime notre époque si elle n'affirme pas la plénitude des valeurs contemporaines en s'insérant dans la société et dans l'espace, profondément enraciné dans la tradition. La signification moderne de la notion de tradition confine avec la notion d'historicité; c'est à dire qu'elle s'entend comme le flot continu de l'expérience d'une génération qui coule dans les expériences des générations successives au sein d'une culture particulière. La tradition est pour nous la souche commune des opinions, des sentiments et des faits d'où dérive un groupe social déterminé et vers où chaque individu reconduit sa propre pensée et sa propre action.

Naturellement cette notion, justement parce qu'elle n'est pas la formulation d'une théorie abstraite, mais est déduite de la observation pragmatique des faits, acquiert une signification concrète dans une contingence déterminée et par une réalité circonscrite de l'espace. L'on comprend que la chose ainsi posée nous place vis à vis d'une responsabilité d'autant plus grave que sont plus élevées les valeurs déjà inhérentes aux endroits où nous devons nous insérer avec nos oeuvres: s'il est particulièrement difficile de construire là où les préexistences du milieu sont chargées de témoignages d'une culture ancienne, mais toujours active, non moins ardue est la tâche de celui qui s'apprête à opérer au sein des paysages particulièrement significatifs, mais il est bon de rappeler que comme le néant ou le vide absolu n'existent pas dans l'ordre des phénomènes naturels (si ce n'est comme cas théorique qui sort de la considération pratique normale), il n'existe pas non plus de rupture dans la complexe phénoménologie de l'histoire et dans celle des symboles qu'elle a produits dans ses trois dimensions; les monuments et les paysages exceptionnels doivent donc être considérés seulement comme des émergences dans la vision d'espace et de temps de la réalité qui ne présente pas de préexistences de milieu et pourra, donc, être plus ou moins sentie selon les circonstances, mais une fois placée comme nous le ferons

devant notre conscience, elle devient une des implications essentielles de l'interprétation artistique en tous moments et en tous lieux. En Italie, la grande question est de trouver un équilibre entre ceux qui risquent de transformer le pays en un musée, en momifiant la nature et les monuments, et les autres, qui — par une erreur opposée — voudraient faire « *tabula rasa* » de chaque chose à fin que l'action immédiate soit favorisée par une incroyable simplification des difficultés réelles.

A mon avis il faut s'opposer aux uns et autres parce que les uns comme les autres partent, peut-être par inadvertance, de scissions superficielles de l'expérience croyant qu'il existe une rupture entre le passé et le présent ou bien une inguérissable antinomie entre les nécessités pratiques de notre époque et les valeurs de la culture, tandis qu'il s'agit au fond d'établir l'unité entre la culture et la vie en un cycle fécond, où il faut créer continuellement des nouvelles synthèses harmonieuses entre les contradictions dialectiques.

On pourrait trouver une excuse pour les conservateurs dans leur amour sincère pour les beautés acquises et qu'ils craignent de voir abimées par de nouvelles interventions, mais ils sont pour la plupart, des personnes stériles, incapables du moindre geste constructif; ceux qui sentent l'urgence de l'action de façon assez expéditive (et de ceux-ci j'exclus naturellement les vulgaires spéculateurs), peuvent trouver quelque justification si l'on admet que leurs impulsions dénotent, en tous cas, quelque vitalité.

Mais à y bien penser, les uns et les autres sont des formalistes qui raisonnent en généralisant par schémas et regardent la pure apparence des choses en les fixant en canons immuables: et il n'est pas moins grave, en fin de compte de croire que les manifestations de notre époque sont en contraste avec les préexistences de l'ambiance ainsi que croire — à l'opposé — que l'art moderne est sacrifié, quand il doit tenir compte des préexistences mêmes: les extrêmes se touchent parcequ'ils sont le fruit d'une mentalité éternellement circonscrite en un système statique et qu'elle a évolué par une succession de mutations qui ont transformé tour à tour un présent en un autre présent, il est logique de conclure que non seulement on ne peut empêcher qu'il exprime la société contemporaine, mais il est juste d'affirmer notre présence temporelle avec notre naturelle installation dans l'espace.

Par le fait de tirer le maximum d'énergie de tout ce qui nous environne, nous favoriserons le procès créatif de nos oeuvres, qui outre à ne pas conditionner négative-

ment ce qui existe, le fourniront de puissance en construisant un pont entre le passé et l'avenir: l'avenir, dépend en partie de nous comme nous dépendons en partie du passé: la tradition, c'est ce perpétuel écoulement et être modernes, c'est sentir consciemment de participer, comme élément actif, à ce processus.

Celui qui ne sent pas de cette façon n'est pas un artiste « moderne » pleinement responsable, mais pourrait être défini simplement par la qualification de « contemporain » ce qui signifie qu'il appartient à notre époque seulement au sens chronologique mais sans en avoir saisi et exprimé son contenu le plus profond.

Pour ne pas être mal compris, je dois ajouter que les maîtres du Mouvement Moderne, étant de très grands artistes, ont implicitement atteint la valeur de la tradition parce qu'ils s'étaient placés en polémistes seulement contre ses aspects académiques, mais les générations qui ont suivi, ont senti avec une conscience plus explicite le concept de la continuité, soit parce qu'elles reconnaissent cette parenté (dont elles sont en train de développer directement la problématique inexplorée) soit parce qu'elles cherchent de mieux connaître la généalogie dont elles descendent dans le long, tortueux et dramatique processus de l'histoire: nous savons que nos affirmations ne sont pas la négation des affirmations précédentes, mais qu'au contraire elles acquièrent une force d'autant plus grande qu'elles s'ajoutent aux nombreuses valeurs positives et naturelles de la tradition et qu'elles peuvent encore être transformées en énergie actuelle.

Bien que ce soit dans l'ordre logique, il est curieux de noter et ici je retourne à mon exemple du début comment certains aspects plus voyants et apparemment plus « modernes » du design (spécialement dans le contenu particulier aux cultures spécifiques) dans ces pays où, tandis que se développe une grande activité économique, les conditions culturelles sont moins évoluées (ou seulement les élites restreintes en ont le pouvoir) cependant que le dépassement de certains clichés et le danger de s'égarer et même de faire des chutes réactionnaires se rencontrent dans les pays plus cultivés et, souvent, socialement plus évolués.

Dans ces derniers, la recherche d'un langage communicable avec lequel la communauté même puisse s'identifier, se fait toujours plus anxieuse. Précisément dans ces pays, où on est en train d'approfondir le contenu particulier aux cultures spécifiques, la physionomie du design se caractérise toujours davantage puisque on est persuadés avec raison que l'exigence d'un

langage communicatif ne pourrait pas être résolu par un idiome cosmopolite; cette espèce d'espéranto (qui en réalité n'a jamais eu de succès que comme postulat théorique), n'est plus considéré comme un but éloigné et utopique vers lequel l'on tend parce que — par ses mêmes origines de caractère intellectuel, justifiées par un climat historique déterminé — aurait pu tout au plus, être imposé d'autorité, mais ne pourrait point être utile pour exprimer — comme nous cherchons de la faire aujourd'hui — les sentiments véritables des divers groupes culturels, qui se forment dans des ambiances ayant des conditions différentes.

Les chutes et les égarements réactionnaires que j'ai mentionnés ci-dessus, sont dus à une fausse critique par respect au cosmopolitisme, ou sont de toute façon, une conséquence erronée du principe, en lui même assez cohérent, d'approfondir les expériences des cultures spécifiques; je ne parlerai pas de ceux qui ont réexhumé de nouveau — mais ils sont par bonheur peu nombreux — les styles traditionnels (en confondant la lettre avec l'esprit de la tradition) ni de ceux qui croient que l'action de rendre personnel un design puisse se résoudre dans l'extravagance non motivée.

Ceux-ci sont hors de la ligne de l'évolution.

Il est naturel, au contraire, que l'attention des designers et des critiques se soit tournée avec plus d'acuité à l'étude des expressions artistiques populaires (folklore) en cherchant d'en approfondir la compréhension et en decouvrant des valeurs inédites, hautement significatives pour établir les rapports entre le contenu et la forme dans ces manifestations que les peuples se sont transmises spontanément ou tout au moins, sans connaître la culture accréditée dans les classes dominantes.

Ceux qui ont considéré sans parti-pris ces expériences ont pu y puiser des enseignements assez utiles pour en pénétrer le contenu avec plus de sensibilité humaine et exprimer des formes plus adhérentes à la réalité.

Mais ici aussi la confusion entre cause et effet a donné naissance de temps en temps à des produits qui ne tiennent aucun compte de la situation économique et des mœurs contemporaines présentant un autre aspect du formalisme, aggravé moralement par les pièges démagogiques de marque populiste.

J'ai voulu signaler ces équivoques pour rappeler combien il est difficile de faire comprendre dans le sens progressiste et dans le sens du développement des prémisses théoriques du Mouvement Moder-

ne, le concept de tradition (individuelle et collective) qu'évoquent beaucoup de représentants conscients du design contemporain.

Mais une tentative de telle portée culturelle ne peut poursuivre ses propres buts sans créer des équivoques, des malentendus et des crises dans les esprits moins exercés à penser en profondeur.

Mais, comme toujours, la valeur d'un mouvement culturel et artistique n'est pas entravé par les oeuvres marginales des médiocres dont l'exemple sert seulement à indiquer la direction des erreurs éventuelles ou les questions les plus difficiles à résoudre.

Ce qui par contre se pose comme un point d'interrogation au centre même du problème entre la tradition et la modernité dont nous nous occupons, est sans doute celui qui surgit du besoin d'équilibrer les forces contrastantes de qualification et de standardisation; ce problème dérive — par conséquent — à un degré encore plus complexe que celui qu'on devait affronter jusqu'ici — du fait d'avoir proposé d'examiner la relation entre tradition et modernité: parce qu'il est clair que plus on spécifie les termes de la culture, plus se compliquent les problèmes collectifs naturels à la société moderne.

Notre conception du *design* comme méthode exclut toute formulation à priori des solutions, parce qu'elle se base sur une investigation et un contrôle de caractère pragmatique.

C'est donc justement en perfectionnant notre méthodologie et en examinant les données cas par cas avec plus de rigueur, que nous découvrirons les moyens convenant à exprimer les formes: l'universalité du moyen garantit la conquête d'un but commun, c'est à dire d'une commune conception du design, ainsi la forme qui sera déterminée sera d'autant plus adaptée aux circonstances particulières que la façon de saisir leur qualité spécifique en aura pénétré l'essence typique qui ne peut pas être confondue.

Naturellement cela n'exclut point la répétition en des formes standardisées d'objets ou d'éléments prêts à la composition d'un objet plus complexe chaque fois que s'en présente l'occasion.

La force de la culture (la connaissance de la tradition), influe seulement dans le design du modèle d'un objet ou dans la composition de divers éléments standard, à part les limites imposées par le consommateur, la répétition est un acte technique qui n'implique pas la responsabilité culturelle du designer, le problème culturel se proposant au designer lorsqu'un objet déterminé doit être placé à son tour en re-

lation avec d'autres objets, c'est à dire, avec une ambiance.

De la cuillère, à la maison, à la ville, le degré de variété du design dépend de la complexité des termes de chaque composition: dans le design d'une cuillère on tend pratiquement à l'archétype, parce que, entre une cuillère et l'autre — étant donné le caractère élémentaire de la fonction et les éléments qui la déterminent — la variété est essentiellement une question de goût, où le problème de la tradition a surtout une signification psychologique.

Pour le design d'une maison ou d'une ville, on peut tendre à l'archétype dans la conception des éléments qui composent l'ensemble, mais leur combinaison doit rester ouverte à toutes les possibilités; ce serait une folie de penser à l'archétype d'un pareil ensemble: il est clair que la complexité d'une fonction correspond à la complexité du contenu de manière que la variété doit satisfaire la synthèse changeante des termes de liberté et d'égalité qui caractérisent une société dans son propre devenir historique.

Ainsi le rapport entre qualité et quantité, tout en se rendant plus complexe, trouve son équilibre si nous réussissons à faire pénétrer dans le design la conception que la modernité, non seulement ne contredit pas la tradition mais est la requête la plus évoluée de la tradition: et nous aurons avancé d'un pas en donnant la qualité à la quantité. ✱

* Cet article de M. Rogers reproduit son intervention à la Conférence du Design à Aspen (Colorado), juillet 1957.

Giulia Veronesi

Una struttura di P. L. Nervi a Parigi

Une structure de P. L. Nervi à Paris

page 103

« Nous n'avons pas encore l'habitude de penser statiquement *par forme* » — écrit Pier Luigi Nervi — « *La résistance, par forme*, tout en étant la plus efficace de toutes, et l'une des plus répandue dans la nature, ne fait pas encore partie de l'ensemble de ces intuitions statiques inconscientes d'où dérivent les schémas et les réalisations architectoniques... (Il faut) développer cette sensibilité statique... Au point de vue statique et architectonique, les perspectives des constructions en béton les plus riches en promesses, sont représentées par les systèmes à surfaces réstatique est une conséquence directe des

incurvations ou des plissements donnés à une surface dont l'épanseur reste toujours médiocre comparée aux dimensions de l'ensemble. L'efficacité de telles constructions est plutôt le fruit de la forme et d'une aptitude diffuse à résister qu'une concentration de pression ou de sections de résistance sur des éléments particuliers. Il est difficile de donner une définition de ces systèmes spéciaux de *résistance par forme* quoique la nature et les objets d'usage commun nous en offrent tous les jours de nombreuses applications. Les calices des fleurs, les feuilles lanceolées, les roseaux, les coquilles d'oeufs et les chrysalides, les coquillages, les éventails, les abat-jours, les carrosseries, les vases en verre et même des objets d'habillement, tels que les chapeaux féminins, sont autant d'exemples de résistance par forme et il est très important qu'un nouveau mode de construire nous permette pour la première fois d'étendre ces structures à de grandes, à d'énormes proportions. L'effet de ces traits caractéristiques des constructions en béton brut dépasse de loin le simple fait technique. C'est à eux que nous devons en grande partie, le retour à une vérité architectonique qui était en train de se perdre.... (Il faut) disposer les nervures d'un grenier selon l'isostatique des moments principaux existants à l'intérieur d'un système sollicité par des forces. Ces lignes sont quelque chose d'absolu qui dépend exclusivement du jeu des forces en action. Ce qui est merveilleux, c'est que tout en limitant notre tâche à celle de modestes interprètes des réalités physiques, nous découvrons des harmonies de formes inattendues et catrêmement expressives... ».

« Forme » identique à « structure », vérité architectonique en dehors du fait technique, liberté des formes; et les immenses structures de béton — « pierres en fusion » —, créées en regardant les calices des fleurs et les chrysalides; la sensibilité, l'intuition et l'émerveillement: le poète qui toujours les évoque, est un ingénieur, un des plus savants « calculateurs » de la science actuelle de la construction, Pier Luigi Nervi. Nous décrivons ici son oeuvre la plus récente, le Palais des Conférences, annéxé au Palais de l'Unesco en construction à Paris. L'édifice s'élève, isolé au sud de l'aire laissée libre d'un côté du Palais du Secrétariat qui la délimite par une ample courbe et en fait une nouvelle place. Il est directement rattaché au Secrétariat par un large passage couvert, la Salle des Pas Perdus. Cette oeuvre surprenante, sans extravagance mais extrêmement singulière, même si la solution de certains détails ne nous con-

vainc qu'à moitié, est l'une des réalisations les plus intéressantes, au point de vue esthétique et technique, de l'architecture la plus récente. Pier Luigi Nervi se livre là à une expérience toute neuve dans la longue série de ses expériences précédentes, admirables « preuves » de béton brut « le plus beau système de construction que l'humanité ait jamais su inventer jusqu'à ce jour ».

Comme les autres oeuvres de Nervi, celle-ci est avant tout une expérience d'ordre formel et fournit aussi la preuve poussée à l'extrême de l'assertion d'Argan que « la conscience du point de confluence indispensable de l'architecture moderne, est le point de départ des recherches techniques de Nervi »; la question si le problème esthétique général de l'architecture moderne est avant tout le refus de la conception idéaliste du « style » et l'invention d'une forme identique à la structure qui prend le pas sur elle; c'est à dire, l'invention de la « vérité architectonique ». Une telle forme, une telle architecture indépendante et même indifférente aux programmes, aux polémiques, aux préoccupations « historiques », est pourtant pleinement historique, sans équivoque possible, en harmonie avec les oeuvres qui sont la consciente application de ces programmes et les arguments victorieux de ces polémiques: non pas tellement en vertu de la technique prodigieuse de ce constructeur, que grâce à la « participation » fervente quoique discrète, à la « présence » de l'artiste — en vertu de l'homme, donc — à un tournant de la culture et du goût dont cette forme présente le témoignage incontestable.

L'oeuvre étrange et fascinatrice dont nous nous occupons, évoque, même en dépit de ses dimensions limitées, les proportions et la fermeté, tant d'un ancien temple égyptien que d'une digne de notre époque, par la grandeur imposant de sa muraille et la puissante cadence rythmique de ses canelures; et sa nouveauté de conception est telle tant par comparaison avec les oeuvres architectoniques qui surgissent un peu partout dans le monde, que par comparaison avec toutes celles que Nervi avait créées jusqu'ici, parmi lesquelles elle s'insère, révolutionnaire et imprévue, s'y rattachant d'une manière curieuse: en lui refusant, pourrait-on dire, ce qui constituait, à part le fait purement technique, leur commun épanouissement lyrique. Ceux qui se souviennent des hangars pour avions construits par Nervi il y a 20 ans, déposés par le vent avec la légèreté de libellules paradoxales sur le sol des champs d'aviation, à peine soutenus; et « ils semblaient, — observe Argan — plutôt

retenus, entravés, par de rares et sveltes piliers »; et les vastes toitures à voûtes en berceau et les toitures à coupoles de diamètre immense qui leur ont succédé projets et réalisations pour les gares et les stades, pour les usines et les foires jusqu'à la voile triangulaire si hardie pour le « Centre National des Industries et des Techniques » de 1955, où l'on retrouve toujours portées au maximum de tension, des surfaces incurvées; des hémisphères ou des tunnels renflés mais légers, des surfaces transparentes et à jour qui tendent à modeler un immense « vide » intérieur, à créer des espaces à l'image du centre — image baroque baroque, mais considérée ici au point de vue de la géométrie rationnelle, de l'exactitude et même de la géométrie rationnelle, de l'exactitude et même de la symétrie; ceux qui se souviennent du béton brut de Nervi, de Mailart, de Fressinet comme illustration parfaite et preuve incontestable des affirmations d'Anatole Baudot qui avait en l'intuition de toutes ses possibilités d'élasticité et de flexion et en avait recommandé l'utilisation en tant qu'instrument de liberté formelle dans le domaine édilitaire — ceux-là seront stupéfaits devant une oeuvre comme celle-ci où Nervi aboutit à la même « démonstration » mais la dépasse en invertissant la conception même des résultats de forme considérés comme définitifs et exemplaires: reprenant, par conséquent, à nouveau, tout le problème. Il annule les expériences précédentes considérées comme moments successifs du perfectionnement progressif d'une expérience, à vrai dire, unique, et accomplit en suivant un seul rêve: l'image, peut-être, d'une aile immense et légère, retenue à terre à l'instant même où toute sa force intérieure la pousse à s'élancer, à voler. Cette fois, au contraire, Nervi a conçu une enveloppe close, un espace d'ombre et de pierre un poids sur la terre: un volume non plus renflé au sommet mais écrasé dans son centre (et même, grâce à une légère asymétrie, hors du centre) et brisé dans sa tension. Pourtant, il en conserve, comme pour les suggérer, l'élan et la poussée inverses dans la montée, en un léger mouvement d'onde de la toiture vers le deux angles extrêmes du quadrilatère qui en délimite le plan, et dans le rayonnement au plafond du salon-théâtre d'arrêtes fuselées raccordées aux grosses arrêtes des parois verticales qui, à l'extérieur, y scindent un rythme pesant avec l'accent barbare des anciens contreforts pleins. Le principe de la résistance par forme obtenu au moyen du plissement des surfaces différemment appliqué par Nervi dans un grand nombre de « revêtements » qu'on peut réduire pourtant à un seul

schéma, à une seule idée architectonique fondamentale, est extrêmement important dans cette oeuvre unique et diverse, comme preuve de la liberté de l'artiste vis à vis de ses propres principes, de ses propres découvertes qui jamais n'influencent ni ne conditionnent sa première « vision », ces découvertes au sujet desquelles il parle du béton brut comme d'un système de construction « qui a en lui quelque chose de magique ».

Le Palais des Conférences est un quadrilatère: les deux murs latéraux sont deux étages intacts sur les côtés de la salle à peine interrompus par la ligne droite et élancée d'une fenêtre continue. Sur les côtés du corps de bâtiment mineur, à l'extérieur de la salle, une autre fenêtre intéressante est le seul jeu chromatique que l'architecte se soit permis dans tout l'édifice. Les deux murs de face, au contraire, sont mouvementés par de profondes ondulations rapprochées au profil rigide, comme des plis visibles de l'édifice, mais en dehors de la ligne médiane à l'encontre des deux pentes de la toiture, une poutre transversale appuyée sur deux grands pilastres isolés assure la rigidité et la résistance nécessaires et divise en même temps nettement l'espace intérieur en deux zones distinctes correspondant, l'une, à la Salle des Conférences qui est la partie la plus intéressante et la plus originale de l'édifice au point de vue architectonique, et l'autre, à l'ensemble de pièces de moindre importance. L'allusion extérieure à une architecture de temple suggérée par l'antiquité mais audacieusement actuelle, n'est pas démentie mais plutôt renforcée à l'intérieur, dominé par les canelures rythmiques de la paroi du fond qui correspondent comme nous l'avons déjà dit, à celles du plafond, élégantes grâce à leurs reliefs lancéolés, et par l'autre paroi beaucoup plus légère parce que la profondeur des « plis » est coupée en deux par les plaques qui les traversent toujours posées dans le champ des tensions et créant par conséquent, selon le mouvement des forces de pression auxquelles ils se soumettent, un mouvement souple (seule allusion à la ligne ondulée dans cette architecture rigide), tandis qu'elle se tend en remontant vers l'angle extérieur. Cela renforce d'une façon extraordinaire l'effet de perspective de la salle, où la lumière pénètre discrètement et se réverbère, par le bas entre les plis opaques du ciment rendant plastiquement sensible l'espace. Par contre, aucun effet chromatique ne « distrait » l'architecture de sa propre essence architectonique, de la beauté absolue de la modulation nerveuse qui transforme, selon l'intention précise de Nervi, la conglomération inerte en matière vivante.

Buildings for Business and Government in America

Bâtiments pour l'administration aux Etats-Unis

page 119

Les entreprises d'architecture aux Etats-Unis ont été, pour la plupart, signées par des personnes, n'ayant pas de comptes à rendre; mais des constructions modernes importantes ont, naturellement, été commandées par des Universités et autres institutions, e, de temps en temps, par des Associations. Des exemples célèbres nous sont offerts par l'édifice pour bureaux de F.L. Wright, construit en 1938 pour S.C. Johnson and Sons et la tour pour laboratoires qu'il y ajouta en 1949. Aujourd'hui, les grands génies de l'architecture et les édifices pour bureaux qu'ils conçoivent, trouvent un appui chez des clients toujours plus compréhensifs et bien informés.

L'architecture moderne aux Etats-Unis commence à être largement encouragée par le gouvernement et l'industrie. Le gouvernement se défait peu à peu de son timide embarras devant l'héritage culturel européen et les Etats-Unis n'exigent plus que les principales commandes du gouvernement soient exécutées d'après les styles du passé. Les organisations industrielles ont maintenant des programmes de construction qui dépassent délibérément les limites strictement utilitaires, grâce surtout, à l'aménagement judicieux du terrain dans les villes surpeuplées.

En février, 1957, le Museum of Modern Art de New-York présenta une exposition de six récents projets de constructions pour bureaux gouvernementaux et industriels, choisis pour leur qualité, leur dimension et leur signification comme exemples frappants de architecture américaine. Les maquettes et les reproductions habituelles étaient accompagnées de sections, grandeur naturelle, de détails importants, exécutés pour la plupart avec des matériaux de construction modernes. L'une des galeries était pavée de dalles de pierre destinées à l'aménagement de la cour d'un gratteciel en construction; un mur en tuiles percées donnait une idée de la richesse décorative de la nouvelle ambassade aux Indes, etc.

Bien que cette exposition indiquât avec soin certains aspects de l'architecture américaine, elle n'offrait pas un tableau complet. Il y manquait un échantillon de l'oeuvre la plus récente de Frank Lloyd Wright parce qu'il avait demandé lui-même que sa construction destinée aux bureaux de la Price Company d'Oklahoma

ne soit pas présentée à cette exposition. Wright ne se soucie guère de montrer son oeuvre à côté de celles des autres architectes. Le cachet très personnel de ses constructions les empêche d'avoir beaucoup d'influence aux Etats-Unis. Son attitude envers les oeuvres des autres dresse une barrière effective entre l'homme qui est le plus grand architecte d'Amérique et ses collègues, moins brillants mais non moins sincères. C'est pourquoi le public n'a pas souvent l'occasion de comparer les qualités et les principes qui distinguent l'architecture de Wright de celle qu'il critique habituellement (et minutieusement).

La Tour Price est la plus récente variation apportée par Wright à son projet pour la maison d'appartements St. Marc qui date de 1929; l'importance de cette construction n'est pas dans ses détails excentriques, mais dans son opposition à la structure en acier.

Préférée aux Etats-Unis à tous les autres systèmes de construction, la structure en acier est bon marché, rapide à exécuter, ordonnée; ses limites et ses avantages sont évidents même pour les architectes qui ne sont pas d'accord avec l'attitude de Wright vis-à-vis des problèmes de la construction pour usine. La projection organique du pavement à partir des piliers centraux produit naturellement une différence de niveaux et une richesse d'ensemble que les autres architectes ne peuvent ni ignorer ni faire entrer de force dans le système inflexible des « squelettes ». Comme oeuvre d'art, la Tour Price ne tient pas les promesses de la maison d'appartements St. Marc restée à l'état de projet, mais elle mérite d'être mieux connue du public et d'être étudiée par les architectes avec plus de sympathie.

Les édifices les plus caractéristiques pour l'Amérique (et donc, les plus éloignés de l'oeuvre de Wright), que présente l'Exposition, sont: l'Académie Américaine d'Aviation et le Centre des recherches techniques pour la General Motors. Ce sont aussi les projets les plus vastes et les plus coûteux, car l'ensemble de la General Motors est revenu à plus de 100 millions de dollars. Tracé par Eero Saarinen, le Centre Technique occupe un terrain de 320 acres à peu près, au nord de Detroit et ses nombreux corps de bâtiments sont placés sur un large rayon des trois côtés d'un lac artificiel de 22 acres. Beaucoup de détails ingénieux ainsi que des matériaux d'exquise facture, suggèrent le produit, le dessein et la manufacture plus, peut-être, que l'architecture même. Ceci n'est pas déplacé, puisque ces édifices appartiennent à ce milieu américain dont la valeur est déterminée par la technique de la production et du com-

merce. Saarinen a créé une esthétique architectonique sans rapport direct avec les produits de cette industrie, mais ces constructions, considérées du point de vue de la célébration de la production en masse, ont une signification qui va au-delà de l'architecture.

L'Académie d'aviation, en construction au Colorado, est une création de Skidmore, Owings et Merrill. Ses parties plus originales sont la salle du réfectoire et la Chapelle. Le réfectoire est une construction carrée avec un toit de 2 acres soutenu par 16 colonnes périmétrales. Trois mille personnes peuvent y trouver place en même temps. La chapelle a été le sujet de beaucoup de controverses entre journalistes mal informés. Son plan définitif n'a été établi que tout récemment (il n'a pu être inclus parmi les plans de l'exposition). Le but que cette chapelle doit remplir est très américain: on doit pouvoir y célébrer les offices religieux, avec musique, simultanément pour les Catholiques, les Protestants et les Israélites, tout cela dans le même édifice.

La Chase Bank, également créée par Skidmore, Owings et Merrill est un édifice de 60 étages qui s'élève dans une des zones les plus peuplées de New-York. Ce qui caractérise principalement cet édifice, ce sont ses colonnes extérieures. Portées à la hauteur de 60 étages, elles produiront un effet architectonique des plus frappants.

Ces trois projets dérivent de l'articulation de la structure établie comme loi morale par Ludwig Mies van der Rohe. Avec la construction Seagram, à New York, Park Avenue, qui est presque terminée, Mies a accompli certainement la plus monumentale de sa carrière. C'est aussi la première occasion qu'il ait eue aux Etats-Unis d'exécuter une vaste construction avec des matériaux qu'il avait employés pour ses oeuvres européennes. L'architecture de Mies, entre ses mains à lui, augmente de puissance et de clarté d'année en année, mais les échecs que subissent ses disciples augmentent également et la doctrine de Mies ne les sauvegarde pas. Ne possédant pas l'imagination inventive de Mies en fait de structure, les architectes comptent sur la rhétorique de la couleur et de la texture ou encore, dans les vastes ensembles, sur le contraste produit par l'emploi de systèmes de structure différents pour chaque édifice.

Des variations du concept de Mies se retrouvent toujours plus souvent dans la décoration ou dans le choix de systèmes architectoniques foncièrement plastiques plutôt que linéaires. Un superbe exemple de décoration nous est offert par l'Ambassade américaine à New Delhi, conçue

par Edward D. Stone. L'édifice s'élève sur un podium creux où sont placés les services et le garage; il est surmonté d'une toiture extérieure en guise de parasol destinée à protéger le toit proprement dit, des rayons directs du soleil.

L'aéroport de St. Louis conçu par Minoru Yamasaki posait à l'architecte le problème de créer un emplacement pour l'arrivée et le départ bien en évidence et qui permettrait d'observer de l'intérieur toute l'activité d'un champ de aviation, sans toutefois priver de toute signification le salon lui-même.

L'analyse rationnelle du programme qui précède le projet pour de tels édifices, impose une standardisation et une simplification de ses parties. Le même processus rationnel, qui dépend des experts plutôt que des artistes semble exiger le concours de beaucoup de gens pour l'établissement des plans. Des modèles architectoniques incroyablement compliqués sont mis à l'étude, plus que jamais quoique il soit impossible de découvrir sur un modèle l'effet qu'un édifice produira réellement. Quand un édifice est terminé il semble parfois que l'auteur du projet soit fou. C'est cet aspect d'irréalité plastique qui embarrasse si souvent les visiteurs européens.

Il y a maintes raisons de croire que l'architecture moderne aux Etats-Unis surtout, tend à faire des plans utilitaires. Tant de composants matériels des édifices sont effectivement des produits industriels, et tant de moyens dans l'assemblage d'un édifice imitent la technique industrielle, que nous pouvons probablement prévoir une industrialisation toujours plus grande grâce à laquelle les édifices ne seront plus que des utilités — des produits d'usage qu'on pourra démonter et enlever dès que leur tâche sera accomplie. Moins importants comme objectifs individuels, ils seront là pour démontrer que les Américains se sentent surtout heureux lorsque leur énergie créative ne se concentre pas sur un unique objet — l'oeuvre d'art elle-même — mais embrasse le processus d'évolution qui modèle toute chose.

Shopping

Victor Gruen

The planned Shopping Centers in America

Les Centres d'achats de banlieue aux Etats-Unis

page 159

Les Centres d'achats de banlieue constituent l'un des rares types nouveaux de constructions qui aient pris naissance au

XX^e siècle. Leur création dérive directement des besoins nés à la suite de l'éparpillement de la zone urbaine américaine, à son tour, résultat direct de l'usage de l'automobile comme moyen de transport en masse.

Les soixante millions d'automobiles qui roulent aujourd'hui le long des avenues, des rues et des grandes routes, ont permis aux populations urbaines de se disperser dans toutes les directions pour assouvir leur désir d'avoir un cadre de vie supérieur, dans leurs propres maisons, avec leurs propres petits jardins.

Mais une fois installé dans la banlieue à grand rayon, l'américain moyen, et la ménagère américaine surtout, trouva qu'il était toujours plus difficile et que l'on perdait toujours plus de temps pour se rendre au centre de la ville. La course « en ville », c'est à dire, au centre de la cité, doit être faite forcément pour aller aux bureaux ou à d'autres lieux de travail, mais il est de plus en plus fatigant et ennuyeux de la faire pour des achats ou pour des raisons culturelles, sociales ou récréatives. Ainsi, au début, des groupes de magasins et de boutiques surgirent sans ordre dans différents endroits de la banlieue, posant un nouveau problème sérieux par leur présence, à cause du manque de place pour desservir et pour garer. Il y a dix ans seulement que les architectes et les *designers* commencèrent à penser à la création d'un centre d'achats délimité selon un plan établi; leurs idées donnèrent naissance à trois conceptions fondamentales.

1. Le centre d'achats voisin pour les besoins quotidiens, consistant surtout en un marché pour denrées et boutiques de première nécessité;
2. Le centre d'achats d'arrondissement auquel s'ajoutent des magasins de marchandises variées et certains magasins spécialisés; et, finalement:
3. Le centre d'achats régional qui représente, sous sa forme la plus évoluée, non seulement une nouvelle zone suburbaine pour la commodité d'achats, mais, également, un centre pour la vie sociale, culturelle et récréative.

L'Europe occidentale et beaucoup d'autres parties du monde présentent une croissance dynamique de la population motorisée. Elles se trouveront bientôt devant les mêmes problèmes qui se sont présentés aux villes américaines. Le projet américain de Centre d'achats peut servir de leçon à deux points de vue:

1. Ses traits caractéristiques peuvent être utilisés pour des projets de Centres semblables.
2. Les principes sur lesquels sont basés les plans pour la création de Centres ré-

gionaux d'achats sont un point de départ important pour le remaniement du Centre des villes.

Ce dernier point a eu, pendant ces trois dernières années, le plus d'importance dans les plans urbains aux Etats-Unis. Des douzaines d'aires de banlieue ont récemment été soumises à des projets de réorganisation selon les principes d'une séparation complète dans la circulation des piétons, des voitures et des camions. La conception de circulation « en pelotons » pour les voitures a été limitée par la création d'une voie circulaire autour de l'aire centrale d'où l'on pourra immédiatement gagner le parc pour voitures adjacent, conception qui, en même temps que celle d'un passage uniquement, à l'usage des piétons, a été reconnue aux Etats-Unis comme la seule possible pour rendre nos villes vitales. Quoique l'application de ces idées n'ait pas encore été réalisée jusqu'ici, nous ne doutons pas que dans un proche avenir ce réaménagement devra être fait.

Pour les villes européennes avec leurs ruelles étroites au coeur même de la ville, il n'y aura probablement pas d'autre alternative que celle expérimentée, de la création de Centres d'achats régionaux projetés pour certaines zones de banlieue américaines et surtout, le plan aujourd'hui fameux, pour la réorganisation de la ville de Fort Worth, au Texas. Cela seulement pourrait être une solution pour leurs problèmes.

Le terme de « Projet pour un Centre d'achats » doit être entendu comme un projet d'ensemble de facilitations d'achats et autres, conçu dans le but de créer un centre d'achats et de vie sociale des plus agréables.

Ces plans et ces projets ne doivent pas être considérés comme une activité dirigée exclusivement vers la création d'aspects visuels et physiques; ils doivent aller de pair avec les projets commerciaux, économiques, légaux et sociaux. Il est donc clair que le futur Centre d'achats projeté ne peut être que le résultat d'un travail d'équipe où la première équipe de faiseurs de plans, d'économistes et d'architectes-dessinateurs est ensuite renforcée par des avocats, des commerçants, des experts de la circulation, des architectes du paysage et des artistes. La direction de cette équipe doit être confiée à un architecte-dessinateur. Cela ne signifie pas nécessairement que ce soit celui qui en porte le titre, mais cela doit être un homme avec toutes les qualités d'un chef et possédant une philosophie speculative fondamentale.

Pour mieux comprendre et apprécier les différents aspects du Centre d'achats de l'avenir, il faut nous rendre compte d'un

fait singulier et important. Le Centre d'achats projeté, dont il n'existe aujourd'hui qu'un nombre limité de projets-pilotes, est la seule conception architecturale nouvelle créée par notre époque et pour notre époque. C'est l'enfant de l'âge motorisé, un produit de notre société affairée; et elle est bien enracinée dans la réalité moderne.

Comme conception, c'est là un projet de ordre nouveau qui doit s'insérer dans le cadre urbain et j'entends par là, non seulement la ville même mais toutes les constructions disséminées dans la banlieue et les faubourgs. C'est là un avant-coureur de ce qu'on appelle parfois la conception à noyau, à peloton ou à cellules pour les projets régionaux. Le fait qu'on soit arrivé logiquement à cette conception conforme aux besoins économiques et fonctionnels du monde d'affaires américain, est une preuve que cette idée se répand inévitablement. Qui est-ce donc que la conception en pelotons? Elle représente le reniement complet du modèle du XIX^e siècle où les rues, les avenues et les routes avaient le double but de servir d'échantillon pour toutes les structures au service de l'activité humaine et d'être en même temps des artères pour toutes les formes de communication. Avec l'événement d'une nouvelle population sous forme de 60 millions d'automobiles, ce plan de ville est devenu impraticable, dangereux et absolument inutilisable: les édifices construits le long des rues où le mouvement bat son plein, sont inhabitables. Les avenues bordées des deux côtés de maisons, de fabriques et de magasins sont, pour ainsi dire, interdites, à cause du danger que présentent les gens et les voitures qui à flots continus sortent des édifices. Un modèle inutile doit être aboli et les signes de l'abandon de ce modèle sont partout visibles et tout comme nous avons enlevé les rails des tramways de nos villes et de nos rues, nous sommes en train de les débarrasser des automobiles. Nous aménageons des passages libres, des voies directes et des avenues ombragées de niveau différent avec entrée et sortie en pente douce et nous leur donnons un fond de paysages. Les quartiers d'affaires le long des avenues mouvementées accueillent maintenant des arbres et des bosquets. L'activité humaine n'empiètera plus sur les droits des automobiles et des camions mais sera limitée à certaines zones, d'où les autos et les autres moyens de locomotion seront exclus. Ils pourront rejoindre ces nouveaux agglomérats par la périphérie ou par des passages souterrains. La zone de surface sera réservé pour un groupe presque oublié de la population — l'être humain. Le concept de Centre d'achats a été mis

en pratique et a fourni d'excellents exemples. Voyez, par exemple, des Centres d'achats comme Northland ou Southdale, ou même quelques autres Centres d'achats du voisinage. Vous trouverez des routes-ceintures bien construites et très larges qui servent au mouvement des autocars et des taxis jusqu'à leur terminus ainsi qu'à celui des voitures privées jusqu'à l'emplacement pour les garer, cet emplacement étant situé parfois sur la surface et parfois sur des plans différents. Une fois la voiture garée, l'acheteur pénètre (après avoir traversé l'emplacement du garage relativement vite) dans la zone réservée aux êtres humains. Là, les édifices contenant les marchandises soigneusement choisies selon leur affinité, sont disposés à proximité l'un de l'autre autour des passages pavés, des cours, des places, des allées qui semblent les séparer mais qui, au contraire, les unissent fonctionnellement et visuellement.

On a réussi, en outre, grâce à une conception particulière, à éloigner de la vue de l'acheteur toute machinerie trop visible, y compris tous les services auxiliaires tels que le va-et-vient des camions et des tombereaux. L'outillage pour l'air conditionné, les antennes pour la télévision, etc. n'offensent pas la vue. Camions et camionnettes chargent et déchargent leurs marchandises sous terre ou sur des emplacements spécialement aménagés et cachés aux yeux.

Le système de groupement, dit «à noyau», impose, au site pour que son application réussisse, certaines conditions. Il doit d'abord être accessible de toutes parts. On peut se servir des routes qui existent déjà, mais il faut généralement y ajouter des routes tracées sur l'emplacement même. Des routes en circuit destinées à conduire aux emplacement de garage pour voitures doivent être aménagées dans la zone périphérique.

La dimension et la forme du site doivent permettre ces arrangements et laisser assez d'espace au centre pour les constructions et pour le passage des piétons. Les rues environnantes ne doivent pas être évaluées selon le mouvement qu'elles ont aujourd'hui mais plutôt selon le potentiel qu'elles présentent pour le mouvement futur du Centre d'achats. Un emplacement long et étroit le long d'une route surchargée constitue à cause de conformation et de son mouvement potentiel, un site peu adaptable aux nécessités d'un Centre d'achats. Un emplacement à proximité immédiate d'une route libre au croisement de deux routes libres pourrait sembler bon au premier coup d'oeil, mais il serait probablement assez peu accessible.

Supposons que nous ayons trouvé un site idéal en tant que forme, dimension et qualité de terrain. La première tâche est alors d'en faire un bon usage. Certaines gens ne comprennent pas encore que construire des édifices aussi près que possible de la grande route est une chose non seulement inutile mais nocive pour le fonctionnement de l'ensemble. Cet ensemble doit être situé, au centre du site de manière à être entouré de toutes les commodités qui rendent possible son existence même — routes en circuit et parc pour voitures. Les routes en circuit doivent toujours être périphériques et ne jamais longer l'ensemble des constructions, car ce serait créer une nouvelle route que les piétons seraient obligés de traverser en passant du parc des voitures aux magasins. Les routes le long des édifices ne devraient être que de courts tronçons, souvent interrompus et servant uniquement au mouvement des voitures à l'intérieur d'un parc délimité.

Venons-en maintenant à l'emplacement des constructions proprement dites. Le fait qu'on ait commis beaucoup d'erreurs et qu'on n'exploite pas assez les possibilités qu'offre l'érection de tels ensembles, s'explique facilement.

Les dessinateurs de plans et les architectes, à l'étroit dans le cadre des clichés démodés, n'ont pas eu le loisir d'accomplir l'une de leurs plus belles tâches: celle de modeler un espace libre, de coordonner, les édifices et les groupes d'édifices et de créer un cadre pour les piétons. Aux prises avec ce problème nouveau ils sentent en quelque sorte l'absence de ces restrictions et des ces obstacles commodes qu'offrent les maisons alignées, qui ont réduit l'architecture urbaine au tracé d'une façade. Cette fois, le défi est lancé et les Centres d'achats futurs devront toujours plus en tenir compte. Il faut d'abord commencer par bien comprendre le rôle et les rapports entre les différentes activités qui doivent se dérouler dans les Centres d'achats. Il faut s'efforcer de créer autant que possible une base d'égalité commerciale pour les commerçants intéressés. Un Centre d'achats qui n'est pas bien équilibré est condamné à perdre son efficacité économique. En traçant les espaces libres entre les bâtiments, il faut bien comprendre qu'à bien des points de vue, ils sont tout aussi nécessaires que les édifices mêmes. Un bon Centre d'achats est quelque chose de plus qu'un centre pour achats. Il encourage l'activité sociale, culturelle et récréative. La longueur et la largeur des espaces libres dépendent l'une de l'autre et correspondent à la hauteur et au caractère des édifices environnants. L'idée que les passages doivent être des

souricières étirées pour les clients, appartient aux gens qui ne comprennent pas que les espaces libres entre les corps de bâtiments d'un Centre d'achats ont une fonction particulière; on peut y mettre des constructions de moindre importance telles que des pavillons-restaurants, des vitrines, des stands pour rafraîchissements. En outre, ces espaces peuvent être aménagés pour le plaisir des yeux et le repos du corps.

Comme dans toute bonne oeuvre architectonique, beauté et utilité sont des synonymes dans les plans de construction des Centres. Des arcades et des passages couverts protègent des intempéries. Des marquises protègent du soleil et donnent une touche de couleur. Les édifices aux éléments bien coordonnés créent une sensation de tranquillité qui invite l'acheteur à rester longtemps et à retourner souvent.

Dans un cadre architectonique sévère, l'ordre doit régner mais il faut soigneusement éviter l'enrégimentation. Les enseignes et toutes marques individuelles des magasins doivent être limitées en ce qui concerne leur place et le bon goût, mais une fois les règles générales établies, l'expression individuelle pour caractériser les différents rayons devrait être encouragée pour que le Centre reflète ce qu'il est vraiment: non pas un établissement de distribution mais un groupement bien ordonné d'entreprise individuelles.

Dans certains climats on aurait peut-être besoin de protéger les espaces libres autrement que par des marquises et des baldaquins. Le Centre de Southdale près de Minneapolis est le premier exemple d'un aménagement de passages couverts. Ce Centre est construit sur deux niveaux autour d'un jardin-cour central à trois étages de la longueur d'un pâté de maisons. Son climat artificiel permet l'éclosion d'une flore californienne comprenant des magnolias, des eucalyptus et même des orchidées.

Il y a encore un type de Centre d'achats de l'avenir dont je n'ai pas encore parlé. Il devra se développer au coeur même de nos zones métropolitaines. On pourra, en le construisant, profiter de l'expérience que nous acquérons petit à petit grâce au développement des Centres régionaux.

Un projet qui a été élaboré pour donner plus de vie à la banlieue de Fort Worth illustre les possibilités de ce nouveau type de Centre d'achats. Outre les avantages que possède un Centre d'achats de banlieue régional — l'accessibilité, la séparation complète des piétons et des véhicules en fait de circulation, et l'attrait extérieur, ce Centre en a un de plus: il est situé le mieux du monde, au coeur

même de ce qui représente le pouvoir d'achat.

Selon le plan de Fort Worth, la route en circuit du Centre d'achats devient une route-ceinture à dérivations nombreuses; le vaste parc pour voitures se présente là comme de nombreux garages couverts, directement accessibles de la route-ceinture. Ils sont disposés comme des doigts qui tendent vers le centre de façon que, pour le piéton, la distance jusqu'au magasin est réduite au minimum. Les rues de la banlieue où s'accumulaient les caisses et les boîtes sont transformées en promenades, cours et places, semblables mais plus belles que celles des centres régionaux existant ailleurs.

Des Centres d'achats de l'avenir naîtront dans beaucoup d'endroits. Ils auront des dimensions différentes, des plans variés et des fonctions multiples. Quelques uns seront établis dans de petits agglomérats et contiendront des marchandises courantes et quelque embryon de vie sociale. D'autres desserviront des constellations d'agglomérats et d'autres constellations de ces constellations. Ce qui pourra aboutir à la formation de grands Centres d'achats régionaux tels que ceux qui existent aujourd'hui. L'union de ces constellations formeront la zone métropolitaine dont le Centre deviendra le moteur de la vie citadine. Et ce Centre remplira la mission de servir aux besoins de la vie administrative, culturelle, sociale, récréative, économique et commerciale de vastes régions métropolitaines.

✱

Garage at Loughborough

Un garage à Loughborough

page 169

L'édifice est situé sur l'axe de l'espace créée par la jonction de la route principale de Loughborough-Nottingham et de cinq rues.

Il est conçu comme un seul local de 80 mtr.c. ayant une cloison en bois qui sépare les services de la salle de vente.

Comme on a peu de piétons comme clients les réclames extérieures sont destinées à la circulation rapide de la grande route. Elles consistent en grandes lettres peintes sur verre et en tubes de béton portant des lettres peintes.

E. Maxwell Fry

The Cooper Taber Factory

L'usine Cooper Taber

page 173

Les propriétaires de l'immeuble sont des négociants en gros de semence qui ayant perdu dans un incendie leur ancien éta-

blissement demandaient une fabrique de une étendue de 30.000 pieds carrés à peu près pour faner, nettoyer et emmagasiner la semence agricole.

Etant donné que le procédé actif de fanage et de nettoyage est tout à fait différent de la fonction statique de l'emmagasinage, la fabrique fut conçue comme deux corps de bâtiment distincts; une construction consacrée au travail actif destinée au fanage, aux machines à nettoyer, au laboratoire pour contrôler la fertilité de la graine et les bureaux; l'autre un dépôt pour l'emmagasinage des sacs de semence.

La nécessité de prendre de sérieuses précautions contre les incendies étant donné la grande valeur de la semence emmagasinée a influencé les plans, la forme et la construction des édifices. Le bâtiment du dépôt est divisé par des planchers en ciment renforcé en trois compartiments étanches, la circulation verticale ayant été aménagée à l'extérieur du bâtiment. Le corps de bâtiment pour le travail actif est séparé du dépôt et le cadre de son mur est rempli de carrés de briques qui jouent le rôle d'éteignoirs. Le pont qui relie les 2 édifices est ouvert du côté Sud pour l'empêcher de se transformer en « cheminée » en cas d'incendie.

La forme différente des deux édifices a été déterminée par leurs différentes fonctions. On voulait créer un certain effet de tension entre le caractère actif de l'édifice consacré au travail et celui, statique, du dépôt. Le lien entre les deux édifices est maintenu par leur proportion et les détails du revêtement.

259

Factory at Hemel Hempstead

Usine à Hemel Hempstead

page 181

Presque pour la première fois en Angleterre, voici des formes qui naissent directement de la fonction et des matériaux produits par l'homme; une tentative sincère d'esthétique de la part d'un ingénieur à l'esprit esthétique et l'un des premiers partisans de la C.I.A.M. en Angleterre; Ove Arup.

L'échelle est établie grâce aux rapports entre les formes différentes entourant la cheminée, de manière à ce que la paroi-rideau de la façade qui en circonstances normales aurait pu diminuer la sensation d'échelle, se trouve placé sur le schéma en position subordonnée et en dehors de toute structure.

Revolution, Evolution, Konvention

The Interbau Exhibition in Berlin

page 15

The development of German architecture is marked by three distinct phases. The first phase covers the years from the end of the century till the first world war, that is, the age of the pioneers in the new architecture, of the revolutionary movement, and of optimistic programmes. The second phase, an evolutionary one, occurred during the twenties. This was the age of hypotheses and experiences, of comparisons with the manifestations of social life, with the needs of the masses in an industrialised society. The utopian task attracting the best architects is that of finally building the new city, the new house, the new flat. The third phase bestrides the second world war, but it is only in a devastated and ruined Europe that men finally begin to agree on the necessity of finding a new common style of living and of building a new, free, peaceful and human world. The «Interbau», the International Exhibition of Architecture, which took place in Berlin in the summer of 1957, is without any doubt the most solemn proclamation of the third architectural phase in Germany.

The reconstruction of the zone called «Hansa-Viertel» is the first German contribution to the twentieth century way of life in thirty years, another step, however small, in the advance of modern architecture in the form of humanitarian realism. The year 1957 is also important for another reason: fifty years ago the «German Union of Creative Work» («Deutscher Werkbund») was founded, the institution which for half a century has served as a guide for modern German architecture. It was precisely during another exhibition, the «Third Exhibition of Arts and Crafts» held in Dresden in 1906 that the incomparable Fritz Schumacher drew up the first non-official programme for the «Werkbund», which makes its birthday the 6th October 1907. On that day 12 artists and 12 industrial companies came together in Munich to form an association the purpose of which was «the elevation of craftsmanship with the cooperation of art, industry, and the work of the craftsman himself, by means of instruction and information». The pioneers were Peter Behrens, Joseph Hoffmann, Joseph Ollbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid

and Fritz Schumacher; but behind this group there soon formed a host of enthusiastic followers. Seven years later, on the eve of the Great War, the association, in fact, had 1870 members.

We have already said that the first phase of German modern architecture was a revolutionary phase, but the revolutionary substance supposed to be seen among the works presented at the Exhibition Palace in Dresden was practically invisible, and all this simply because, today, a revolution on a purely aesthetic plane no longer interests us. And yet we should realise that behind this «revolution», there is something which interests us very much indeed: man is finally recognised as the centre of any architecture; it is for him and around him that buildings are being constructed, and they must fulfil the purpose to which he wishes to put them and correspond to the climate which he wished to create there. Here, then, is the fundamental conception of the modern home, and, by extension, that of a modern city, a conception which does not take off from any pre-conceived form but bases itself on vital experience. What happened, then, in 1906 was not a simple «victory of the German craftsman» but a real — though silent — revolution.

And until 1914 it remained silent, hidden behind the ideal of a general artistic education of the German people, which was to lead to an artistic education in general. In an age of violent nationalism it was impossible to imagine contemporary life except in terms of a national culture, but this nationalism was only a façade. The generation of pioneers present at the first meeting of the «Werkbund» in 1906 had something much clearer and more precise to say about its own aims and desires: «No social class has the right to claim that it has done more for the culture of men than have the artists. And it is in virtue of this consideration that we believe we are in the right in objectively and freely expressing our opinion on a problem which could threaten or be of assistance to the culture of humanity».

The first exhibit of the «Werkbund» opened in Cologne in 1914. The entire artistic world seems to have been there; the artistic style of our century was finally outlined; a dream had become reality and the artist-creator was coming into his rights. All one heard was: the new style, a complete reform of our living, the beauty of the modern. They were on the brink of the war, in the middle of a political cyclone unprecedented in history, and the Exhibition had been transformed into a trusting invocation to beauty and humanity, a prayer for a new and free life, for a changed and better world. But what we

said of Dresden holds for Cologne, too: the concept of reality as always in the foreground, but revolutionary pathos was absent. The annual review of the « Werkbund » in 1914 was almost entirely dedicated to architecture, but one looked in vain for examples of this architecture. What one saw the exception; and this exception was often no more than an attempt.

Only three buildings were outstanding in the Cologne of 1914: Henry Van de Velde's Theatre, Walter Gropius' office building with factory annex, and Bruno Taut's glass house. Though it lacked a vigorous unity, Gropius' building used a language new in form and, till then, unknown in his time. Form seemed to emanate from the very building; Gropius had completely rejected decoration but not a symmetrical plan and arrangement of his buildings.

The Cologne Exhibition was the first victim of the war: from the very beginning of hostilities, its influence — on which so many hopes were founded for a complete change in daily living — was annihilated, destroyed.

Thirteen years later the « Werkbund » organised its second exposition. In the meantime the masses had come to desire to live more humanly, more nobly, and especially, to live better. Beauty had been relegated to a second position; it had become too costly. And so if the ideal of quality which still held its own with those of « precious » and « expensive » had to be economical, why, then, a home worthy of man would also have to be economical. From day to day, the programme of architects and planners gave up more and more of the « aesthetic » label and assumed that of « social ». And since social questions are not national questions and interest the conquerors as well as the conquered, this national programme became international. There was only one problem: to house the masses.

In 1927 the « Werkbund » exhibited the first results at the Stuttgart Exposition, « The Home » (die Wohnung), known under the name of « Weissenhof-Siedlung ». Around Mies van der Rohe gathered the most famous European architects: in spite of the absence of a clearly defined purpose and in spite of the different temperaments of persons placed before the problem of « the home », the Exposition achieved a kind of unity, at least in the exterior appearance of the 25 constructions. Whereas the Dresden and Cologne buildings were only temporary, those in Stuttgart remained to form a lasting experience, a real « experimental quarter ». Thanks to the foundation of the Weissenhof Quarter, national frontiers were finally broken down, and a world-wide discussion initiated, a discussion which has survived wars

and dictatorships without irreparable harm.

Thirty years after the manifesto « in steel and concrete » at Weissenhof, architects and designers, not only from Europe but from the entire world, came together once again to do a job. And once again the members of the « Werkbund », revived after all the years of dictatorship, assumed an important and active role in the organisation of a great architectural exhibition. In the Berlin exhibition of 1957 the only one absent is Mies van der Rohe, the most powerful mind, the figure with the greatest authority. No one could replace him successfully as director of the team. This is one of the many symptoms that many things have changed since the Stuttgart days. Drawing up plans and building have become a single act, in the truly democratic sense of the word. For some time now architecture has been emancipated from the other arts, completely and definitely; it can no longer be considered exclusively from the aesthetic point of view, because its formal style has given place to a « sociological » style which, for that matter, Fritz Schumacher had already predicted in 1938. In other words, the circle may be considered closed.

Now it is a question of seeing whether the road which German architecture took, starting out with the artistic optimism of a group of avant-garde fighters, has really lead us to the point where it would be correct to define the substance of our architecture as « humanitarian realism ». As we see it, the architect today is once again forced to play the part of the explorer, a part which he had already played spontaneously at the beginning of the century. He is again driven to act the role of revolutionary in a world which has had its revolution but which has not yet matured. No longer an « artist » among men, but a man among other men, the architect must bear the heavy burden of being the one who « keeps watch », while the society in which he lives slowly comes to an awareness of itself and of the order of things the order which the architect, in his greatest days, helped to prepare.

Giulio Carlo Argan

Architettura e ideologia

Architecture & ideology

page 47

Why has there been so much talk about « setting aside rationalism »; why have some even felt a need to uproot it, as if it were some kind of peril hanging over our culture; why have even its earliest and only approximate premisses been challenged, as they have been in Cesare

Brandi's recent book *Eliante?* True, those premisses were already outdated, not only in the formal concreteness of factual works, but even in the statements made by the leading figures of the movement: Brandi himself, after having pointed out how programmes conceived from a predominantly practical and technical point of view preclude any artistic merit, is later obliged to restate his condemnation by pointing out the abstractness and utopianism of the self same utilitarianism. It is a fact, then, that an extremely penetrating and sensitive critic like Brandi felt a need to dig up those old and much more than outdated premisses; and that modern architects cannot help adopting « rationalism » as a point of reference, of departure, or term of comparison, or dialectical position, as if the artistic movement which arose at the beginning of this century and matured in Europe between the two wars implied the appeal to a principle or was to be regarded as a law or condition to any kind of architecture. This was a new classicism, then, or rather a total anti-classicism; but for this very reason absolute and apodictic: in fact, what is now happening to rationalism happened to classicism, which hardly ever constituted a precise formal system but for a long time influenced the work of artists as a particular way of approaching the problems of art.

The « rational » architectural approach may be the opposite of the classical, but « rationalism » certainly has something in common with classicism: how else can we explain that quality of « rationalism » the incongruence of which would be easily noticed if we only realized that periods of philosophical rationalism were marked by a fundamentally classical architecture, contriving to reflect in their structure the rationalistic qualities of a nature obeying constant and therefore objectively knowable laws. It is quite true that classicism and rationalism equally admit the geometrical basis of constructive form; but while classicist theoreticians consider geometry as the natural form *par excellence*, or rather as the very principle of every natural form, « rationalist » theoreticians consider it a constitutionally unnatural form, and, if anything, representative of the logical structure of the mind, or the mind itself separated, as it were, from its own quality of consciousness.

It is not enough to claim that « rationalist » architects are not interested in nature, but in society; this undoubtedly correct position must be followed by an examination of the attitude assumed towards society, beginning with the statement that

such an attitude cannot in any case be considered analogous to that adopted by « classicists » towards nature. Carrying to the extreme the criticism of « rationalism », it might be said that the limit (or the *felix culpa* of the illuminists) of that approach lay in its not having carried to their extreme consequences the antinomy between nature and society, or having attributed to society a logical structure, an observance of constant laws, not unlike those which classical theoreticians recognized and exalted in nature. In an age in which the triumphs of scientific and technological research offered apparently unlimited opportunities for man's control of nature, many men (and not only architects) evidently believed that society could be transformed by processes analogous to those by which matter and natural form were being transformed. The mistake would have been unpardonable, if « rationalism » had aimed, like classicism, at a gnostic end, the merely objective knowledge of certain constant laws of reality — the laws of society, in this case — rather than those of nature. Aiming, as they did, at acting on a given social situation and at profoundly changing it, we can no longer speak of objective error, nor even of abstractness and utopianism. It would be much nearer the truth to speak of « ideology »; and this is also shown in the fact that very soon theoreticians sought to replace the clearly improper term « rational » with the more technically exact term « functional », or « international », which is more in keeping with its ideological, or even « democratic » (it was Wright himself who suggested it) assumptions, which clearly allude to political thought and content.

As for the leading figures of the « rationalist » movement, none of them ever displayed the speculative balance and the sure grasp of reality which are the typical qualities of the truly great rationalist; but neither did they pose as social reformers, prophets of a perfectly arranged, perfectly orchestrated social future moving to an eternally unvaried rhythm. This ideal of what society ought to be conceals an uneasiness at the thought of what it really is; it is more a psychological compensation than a positive programme: it can only be deplored that for so long society has been living on these psychological compensations, has been obliged to imagine its own well-being as something which belongs to the beyond, to paradise. Gropius is a tortured man living with vivid pain the crisis which World War I (not to mention World War II) did not resolve but rather created; Le Corbusier reacts to the situation with the

paradoxical eruptiveness and capricious excitement of a Picasso; he is the first to discover that as soon as they are found the terse forms of «rationalism» change at sight into myths, idols, fetishes; Mies van der Rohe soars at great and rarefied intellectual heights, but he has experienced the dizziness of looking at the abyss below. What about the Italians? Persico finds «rationalism» a pretext for an indirect criticism, the breaking forth of suppressed political sentiments; for Pagano it is the lever with which he absurdly seeks to reverse a situation; for Terragni it is the basis of a will to poetry which the viciousness of our crude times threatened to suffocate. I believe these examples should be sufficient to show that the architectural movement dominant between the two wars was not in any way connected to a rationalist system (of which, moreover, there are no traces in other fields of culture) but to a glaring problem of human behaviour, to a bitter political struggle: and in this sense it has such an advanced position, such an active role that one wonders whether this architecture had not been better defined «radical» rather than «rational». Seen in the historical perspective of the twenties and thirties it becomes in fact a rather important aspect of that kind of middle class reformism which, as eighteenth century liberalism became more radical, came into contact with the ideological themes and political action of socialism, accepting many of its claims, but also offering itself as an alternative to the growing revolutionary thrust of the working class. This political tendency was, moreover, so thinly disguised that totalitarian regimes, usually quite insensitive to the ideological restlessness of culture, lost no time in discovering it; and not only did they proscribe and persecute such architecture as anti-national and subversive, but also elected as their legitimate minister and representatives the last and most trivial (here the term «degenerate» really applies) configurations of academic classicism. The failure of «rational» architecture on the plane of aesthetic values is still to be proven; its failure on the political plane may sadden us, but it cannot be questioned. Perhaps then, notwithstanding the great problems of reconstruction it has been obliged to face and still faces, contemporary architecture, in dealing with ideological problems, has been very timid, not to say fearful.

One cannot objectively deny that the architecture of the last fifty years constitutes a considerable heritage: it has done away with many prejudices, has defined new concepts of space, form, function; it

has perfected new working methods both in designing and in execution; it has established new relationships, with town-planning on the one hand and with industrial production on the other. Can we accept this great heritage for all it is worth, separate these formal and technical achievements from the ideological tendencies and interests which produced them? It is obvious that the answer to this lies not in an analysis of the theses but of the ideological crises of «rational» architecture; or, to be more precise, of its political radicalism.

The political line of Le Corbusier or Gropius (to mention only two of the greatest exponents of the movement) can hardly be deduced from the great current of political ideas of our times; it is defined rather by the definition of their artistic programme. But the more clearly they proclaim the «technical» character of their personality and their programme, the more perfectly they fit into a cultural situation which tends to put forward the figure of the «technician» as a typically political figure and a figure of the greatest importance. And not only is it admitted that technical qualification implies, in itself, the right to the exercise of a directive and consequently political role, it also explicitly recognizes that inasmuch as technology is tantamount to development and progress, it cannot help bringing profound transformations into the structure of society and state. To the holders of great quantities of capital who counted on technicians to increase their wealth and power, the technicians reply pointing out that the middle-class can survive only if it succeeds in transforming itself: nor will it be enough to limit or reduce their own class privileges; they will have to re-constitute themselves as a non-class or inter-class, and act as mediating factors in the inevitable evolution from a hierarchical society to a functional classless society. Thus, at the very moment that architects declared themselves to be apolitical they assumed a clearly political position; certainly not out of hypocrisy or opportunism, but out of the persuasion (which is not only theirs) that true politics should develop by means of constructive dialectics rather than brutal and destructive conflicts of forces. Utopianism? I should rather say an erroneous evaluation of the actual condition of the European middle-class, the illusion that its progressive impulse had not been completely exhausted, that middle-class elements which accepted democratic ideals were definitely stronger than those others who were firmly determined to turn back to impose violently the most obtuse and bar-

baric form of political « realism ». Mere comparison with this « realism » made democracy seem Utopia. Nor do I see how we can reprove these « rationalist » architects for having miscalculated the situation, if correctly evaluating it would have meant cleverly estimating each side's possibilities for success and then, aligning themselves with the probable victors. Let us not forget what « architectonic rationalism » meant in Italy and Germany, as a moral argument against the arrogance of the dictators; let us not underrate the gravity of the dilemma, which left no alternative between the rigour of Gropius and Le Corbusier and the artistic and moral baseness of the official architects. Since history is not written with « if »s, there is no sense in wondering what might have been the fate of architecture if it had not been violently resisted and persecuted; if certain architects had not accepted political compromise in the naïve hope of saving the integrity of form; if the art had not once again uprooted every hope of reasonably settling clashes of interests, classes, and states. Such reasoning could only lead to a rationalistic revival which no one (not even Gropius and Le Corbusier, to judge from their latest works) can reasonably desire; and it would repeat, but without any historical justification, the error of those who, in those critical years, confused faith in reason with the rationality then in force, and Kantian critique with criticism.

The responsibility which « rationalist » architects assumed before history was quite another thing: by committing art, architecture, to a position and to the political struggle, they spontaneously renounced all right to that immunity which had seemed so natural to art and which the proponents of « art for art's sake », as if perceiving the risks of the inevitable compromise, had tried to reassert as a last resort. But how could it be reasserted if its right rested on the ancient religious character and function of art and had to be immediately relinquished when that aesthetic end shifted, as it had, from the sphere of the transcendent to that of the contingent? It is easy today to comment ironically on the commitments of art and tell the old story of the « trahison des clercs »: by committing themselves on the political plane, endangering the very existence of art, modern artists have not made an unpardonable ideological mistake, but have obeyed a historical necessity, have developed premisses which had been maturing for centuries in the European tradition of art. Let it be clearly understood that from the moment that art renounced its right to being representative

of a religious confession or the formal configuration of a dogma, political compromise became much more than a probability: and perhaps rational architecture was only the last attempt to bring to society, by elevating it to a myth, a religiosity which could no longer be satisfied by the contemplation of nature. The first attempt to create art in an entirely human setting, to counterbalance religious art with layman's art, goes back much further, to the beginning of the eighteenth century, to the very premisses of that illuministic thought on which is based even that idealistic aesthetic in the name of which today they would condemn every form of art found to be inspired by social or political interests. Nor was even this a pure statement of principles, if the motive was the awareness that with Baroque mode religious assumptions became intermixed with political assumptions, and the rather insistent call to the transcendent often betrayed powerful temporal interests. Time and again attention has been drawn to the bifurcation of seventeenth century French art into two streams aimed respectively at the exaltation of the new principle of authority of the monarchical state and at resistance to it, with an explicit content of middle-class resistance? The dilemma to be faced, then, is not even that of religious art and lay art, but of conservative art on the one hand, which assumes the great values achieved as its own ideological basis and the eternal content of its own eternal formal beauty; and on the other hand, progressive art, which fits into the process of continual transformation, determination, and renovation of values. Nor is this lively and not uncommonly dramatic contrast between institutions and a criticism which tends to destroy them in order to renew them, or between dogmatic transcendence and transcendentalism itself, a problem only for art: it is the way of all thought, of all modern civilization from Leibnitz and Kant until today, so that this same « rational » architecture and Mondrian's painting mark the point of arrival of the conception of art as transcendental critique. Or rather, only this remote Kantian ancestry in any way justifies the otherwise improper term « rational », and explains the much deprecated formal « *a priori* concepts » not as the mere application of geometric forms, but as the anxious aspiration and approach to geometric form understood as *a priori* forms of the mind. Nor is it necessary to point out how and as a result of what historical forces the first term of that dilemma has been gradually weakening and fading away while the dogmatic power

of institutions has been giving way to critical reasoning: so that it can be said that the extreme stylistic degradation found in the official architecture of fascism and nazism derives directly from ideological (and thus moral and political) degradation of the institutions which that architecture, rather than represent, basely agreed to serve.

After the experience of World War II the criticism dealing with the cultural climate in which the so-called «rational» architecture was produced and developed, appears all too easy: the limits of that culture are certainly not to be found in its greater political consciousness, but in its inability to pursue its political vocation with sufficient clarity and resolution. Similarly, the fact that democracy has been overcome in many countries and is everywhere passing through a crisis, does not mean that democracy is a mistaken or absurd political solution, but only that it has not resolved all its internal contradictions and lacks sufficient power to counter every attack from without. It is unquestionably true that abstractness and utopianism are not found merely in architectural social programmes, but throughout the entire culture; just as it is true that that abstractness and utopianism is responsible for the failure or limited effectiveness of the generous contribution made by European intellectuals to the political struggles of the twenties and thirties. Well, what then, if anything, could modern architects deduce from this bitter experience except the proof that the technical qualifications raised to such lofty height by the «rationalist» architects are in themselves hardly sufficient for political qualification?

The attempt, still going on, to de-politicize art and particularly architecture, betrays the effects of the recent shock and is therefore quite humanly comprehensible; but it ceases to be such when, through an excess of enthusiasm, proponents claim that «rational» architecture must be considered *sub specie aeternitatis* and not in the light of its political implications; or, worse, that it is to be compared with technical and industrial progress and not with the dramatic historical situation to which it tried to react. Even counterbalancing the formula «rational» with the formula «organic» is humanly comprehensible as a dialectic attempt to break through a suffocating atmosphere; but we must not forget that «organic» architecture is parallel and not subsequent to «rational» architecture, and operates in a not very dissimilar historical situation. The long sought return to a «natural» society is no less utopian than the ideal

of a «rational» society, nor is the theory of «intuition» less abstract than that of «logic»; and they are the sure signs of reactions to a social crisis, even though less serious and imminent than that to which «rational» architecture reacted. It is only right that this crisis now be put in world terms; that the experience of Wright and Aalto be included as essential terms of the problem: but a term cannot be assumed to be a solution, nor is there any reason for exempting Wright's and Aalto's work from a historical determinism to which we must add a political evaluation. It can easily be seen that in the fullness of plastic invention, perhaps even in the happy recovery of a long forgotten nature, these two masters sought the imaginative freedom of pure poetry; but neither can it be denied that the «rationality» of a Gropius, a Le Corbusier, or a Mies Van der Rohe arose from the desire for a condition of liberty, if not from the last illusion of immunity in the thick of the battle. From the moment that liberty no longer meant boundless effusion in the immense kingdom of nature, but rather moral choice to make against each and every internal and external obstacle, the world has known no liberty which was not a painful and sometimes tragic liberation. Every freedom is always freedom *from* something; and the definition of that «from» is one of the most difficult steps on the road to freedom. Very probably the architects of the first half of the century, in Europe and America have defined that «from» imperfectly; it is to be hoped that today's architects, committing themselves to going beyond the experience of that architecture, will be able to overcome the limits and the inhibitions which prevented that architecture from realizing all its plans, and at the same time will not forget what were the most genuine and vital elements of its moral force.

Giulio Carlo Argan

Ettore Sottsass jr.

Struttura colore e luce

Structure, Color, Light

page 72

Architects use the word «structure» to mean the whole of the solid parts — supporting or not — which make up a building; or they mean the constructive process followed in space and time in order to compose and connect the various parts of a building. In other words, the term

« structure » not only calls to mind a static image of the complex of elements found in a building, but also refers to the dynamic development of the construction and to the dynamic relationships of the various parts with one another, relationships which are dynamic as a result of the perennial action and reaction going on in the construction. This meaning of the word « structure », which sums up both the static and the dynamic existence of the construction elements, gradually became clearer along with the clarification of contemporary style, until architecture could finally be identified with structure. The enthusiasm aroused by engineers like Nervi or Candela is a confirmation of this, not to mention the countless statements made by the masters of modern architecture from Gropius to Neutra, and from Le Corbusier to Mies van der Rohe. By and large, the conformist creed of contemporary architecture, being based on the now rather remote (though perhaps only in time) discoveries of the Liberty style or the Art Nouveau, identifies the reality of architecture with the reality of structure, and the aspiration after architecture is the aspiration after absolutely pure and logical structure, for this alone, say the masters, can give us the sense of a living work of architecture.

The masters have used structural schemes which, if we except the qualities of resistance offered by the new materials, may be traced back to ancient Sumer: they have used static structural schemes of pillars and beams, and in these the new materials were used much as stones were used for thousands of years; the so-called structural purity of these buildings was achieved by condensing the bundles of lines of force, by laying great stress on the existence of architectural action and reaction, and by attributing all expressive power in architecture to the static and dynamic interplay of forces.

In this interplay of forces, which of course, takes place in a quadrilateral area, there is no room for colour; nor even for light, for that matter — which amounts to the same thing. This purely static structural complex rises in a space which is, like mathematic space, an amorphous vacuum; and this for no other reason than the very definition of structure. Light, which inevitably bathes all things of this world, never touches, corrodes, nor moves abstract organisms; i.e. organisms the physical presence of which by definition requires no other justification than an indication of its potentiality, even if potentiality realised in structure; it will recognise no value which is not that of eluding space, of denying space its own phy-

sical existence — which is that of light — in order to assert and re-assert the reality of flux and lines of force, and in the more immediate case, of surfaces and tensions. Structure as imagined today represents the extreme limit of a dualism between space and structure itself: on the one hand we have a structure which is living because it is the expression of the dynamics of forces and of construction; on the other, mere space, a dead vacuum: a white, somnolent and passive space.

Sumerian, Egyptian, and Greek structures were conceived as a function of light because they were designed for a concrete space: a space in which light and colour showed the same charge of dense and real solidity as stone did in structure.

But stone, before becoming structure, is stone: as a material stone has already been a part of the heritage of human thought, that is, it belongs to the history of man; around it are clustered ancestral attributes, it has symbolic value, magical and religious meaning, precise and vague senses, rational and irrational force. A stone wall is a stone wall, that is, an element in our history before becoming a structure; so much is this so that it is sometimes difficult to think of it as a structure at all. In so far as it is a structure, its weight, its constructive process represent no more than a multiplication, that is, a heightening of that power of empathy for stone as material such any of us might have.

Light — that primary material which anatomises and defines all other materials — is an inevitable part of the cultural process determining the reality of a material and the reality of the relationship between one material and another: light is the relationship between one material and another: light is the stage on which the materials of this world act and by which the little-known history of materials and their relationships are determined.

Thus, materials and light and colour make up no more than a single episode of human experience, three terms in one, living and palpitating with an ancient life which existed and exists in the conscious and unconscious minds of men making history with these elements.

In other words, it should be made clear that there is no gap between one part of a construction and another: there is no gap and there should be no gap, and the bridge between one part and another is light, that is, colour. Space and vacuum are actually physical mass and the material characteristic of this mass is colour; colour is like a sea in which everything in this world is bathed, and who-

soever would dry up that sea creates a desert.

It brings with itself and casts one limit to the other, from one border to the other, the signs and the meanings which human history has gradually attributed to it: it speaks for those who live in it, increase it or extinguish it, leave it or keep it.

So long as space, light and colour are understood as ideal, definitive and supreme entities which emphasize a structural design itself more or less idealized, we shall forever faced with a limited and unhuman plastic game: classic art does not preconstruct as Mies Van der Rohe would have it, but it is the history of men which makes the classical just as the waters of a river turn stones.

What still remains to be done is to construct those little universes which are our buildings, bringing into them our whole history, which is made up of things both certain and uncertain, clear and not so clear, and so on. We must go on unloading this history of ours onto our works of architecture until we reach the maximum intensity: for this reason, light and space begin to interest us wherever they are concrete and expressive, where they begin to contain and retain, as rocks at the seaside contain seashells, all possible signs and all possible indications of our existence.

When prehistoric men drew on the walls of the Spanish caves animals and scenes of hunting and dancing, their purpose was certainly not to describe their daily adventures but rather to give a sacred meaning to a space in their world; to a hidden and defended space in a world of chaotic and lawless space. The figures were not fixed to the rocks of those caves nor were they to be read only on those rocks: they gave meaning and concreteness and definition to the life and deeds of that cave, and its space was unique and determined; by colour, by symbols, by the signs of a series of physical, intellectual, and psychic acts and reactions which made the spectator part of the spectacle. In the same way we call concrete the space of the churches at Ravenna, or of piazza di Pisa, of the cloister at Amalfi or of many Italian squares: because they give off a charge of expressiveness which spreads from the structures into the emptiness, because of the density of these vacuums, vacuums which are created for the most part by units and measures of light and colour, active instruments for transmitting and retaining the figures and spirits of human history.

Painting in architecture is certainly not anything « added » nor any « decoration », as it is called today. If space is to be

concrete then painting is architecture and viceversa: theoretically, it should not be possible even to imagine architecture the spaces of which are untouched by the spirit of painting, just as it is impossible to imagine architecture without structure. Most painters make pictures which have to be read, not scenes to live in: that is, they make pictures which are set before the spectator, not pictures which move around him. This is the heart of the matter, that in architecture a space which is real and not abstract requires painting which does not finish with a wall but moves out into space; high hallows space just as a plain is hallowed by the erection of so simple a sculpture as the dolmen. In any case, this is the problem: to make space real and concrete; and space becomes real only when men can give it meaning and give meaning to what they do in that space. And this will come about only when space is understood as light and colour in a unit integrated with the structure physically determining it.

Franco Bettonica & Gianfranco Frattini

Recenti tendenze dell'architettura civile in Italia

Recent Tendencies in civil Architecture in Italy

page 77

Today, ten years since the end of the war, it can be said that Italian civil architecture has come to the end of that historical phase characterized, in a general sense, by the need to « reconstruct » what had been destroyed in the holocaust of war. Though the end of the war marked the infiltration of practically all foreign currents into the experience of Italian architects, who were compelled to take part in the reality of a much larger and newer world than they had known before, it should be recognised that they did not passively accept this foreign patrimony but elaborated and absorbed it during the process of revising the Italian tradition. The abandonment of the rhetorical phrase, of the search for pre-fabricated classicism, may be called the most obvious fruit of this integration of international culture with a new idea of Italian tradition. The house once again becomes a house for workers or for the middle-class, people aware of their own limits and of their position; construction materials are once again used with discretion and little architects refine their taste for the most varied materials, for their composition and their grouping. But perhaps one of the most

important aspects which modern Italian architecture managed to assimilate from its own tradition is the intimate relationship between house and environment. In Italy, as in the rest of the Mediterranean, it is difficult to find an open space which is not covered with houses, roads, walls, cultivated fields, which is not, that is, measured and controlled by man. In this respect, particular attention should be given to residential quarters constructed under low-cost housing plans by architect Libera or the study made by architect Samonà for Mestre near Venice.

No doctrines nor manifestos have shaped the Italian concept of architecture: starting from the simple premise that proportion in architecture means only direct and clear balance between expressive means and the thing being expressed, the Italian architect is in a better position for appreciating the suggestions of the environment in which he must build, from the materials most easily found in the area, from surrounding natural life, from the kind of people living there, rather than from any theory or pre-conceived stylistic concept. It should be recognised that the Italian architect is driven to this by the necessity of adapting himself to a particular economic situation in which thousands of craftsmen and small industries represent the great base of Italian production.

Actually, if we examine the situation more closely, we notice that in the panorama of Italian civil architecture there are precise personalities, and around them currents and attitudes which range from the currents most closely bound to the functionalist dogma to that current which tends to make with architecture a gesture eventually to mature in relationship with the surrounding landscape, urban and human elements.

Even the architects most bound to functionalism now feel the need to renew or develop all the schemes and all the laws which made up their credos, not only because with time their basic concept has evolved, that is, the concept of society and then that of productivity, but also because, even the concept of « internationalism » has changed. International architecture, which in the years preceding the end of the war was for Italian architects a symbol of liberty, of humanity, after the war was seen in a more realistic light as a way of constructing with an eye to an approximate socialist utopia, a utopia incapable of dealing with the problems created by the long war. The real heirs of this functionalist « utopia » were, unfortunately, the industrialists of the building trade who, concerned with little more than the economic reality of their production, used

all the wisdom of fifty years of modern architecture in order to make their houses more economical, more easily built, easier to live in for a humanity without character and emotions. And without character and emotions are all those thousands and thousands of houses which cover the cities of Italy as well as those of all other European countries and America — and this constitutes the real and desolate « international » of architecture.

It was left to the Scandinavians and Alvar Aalto, the greatest of them, to bring man back into his home and to give his house a new kind of proportion. But it is rather interesting to see how in Italy, in the post-war period and especially in the last few years, the best architects have felt a need to scale architecture down to the closer and more intimate human level. It was just this contingency of the « Reconstruction » which gave Italian architects a chance to meet their people and to penetrate into their way of life, their needs and traditions. The best architects immediately recognised the need to avoid corrupting the vast patrimony of architectural and urban forms which had developed over the centuries, and not to destroy the unity of the landscape as it had become with time. A need was also felt not to disturb too abruptly the habitual relationship between their way of life and the space to which the people had become accustomed, the very people for whom they were building these new homes. It was in this way that low-cost housing finally ceased to be merely a problem of the number of rooms to construct, and became « architecture ». Such architects as Libera, Vaccaro, Samonà, Daneri, Ponti, Quaroni, Ridolfi, Piccinato have contributed to give a new and coherent meaning to the close relationship existing between and urban space, the latter understood as a direct extension and complement to housing space. It should be made clear, however, that only that complex of initiatives functioning in the circle of state enterprises was in a position to enjoy such privileges, especially in the matter of town-planning. Private initiative was not; and has been compelled, for want of legislation on town-planning and building regulations, to work itself passively into the chaotic and irrational fabric of Italian cities. The solution to this state of affairs seems remote, and not only for political reasons, but for a want of what is called a town-planning mentality expressed in modern terms. The cases in which it has been possible to break up, to some extent, current architectonic schemes are few and far between: all this is not to deny that in the best « architectural pieces » of the last few years one notes a constant tension to esca-

pe the idea of a monumental façade and to make of a house which is isolated and situated in a formless and unnatural environment at least a monument to home and family life, once again near the intimate middle-class scale. To succeed in breaking up, wherever possible, the abstraction of a kind of hybrid building, the architect avails himself of fixtures, balconies, grooved materials, chromatic breaks in scaling — that is, all those tricks of the trade which the better Italian architects received as a gift from their commitments in housing during the reconstruction period; in other words, that direct and active contact with the tradition so lacking in rhetoric and abstraction to be found in the countryside, in the mountains, and on the seashores of Italy. The problem of giving this middle-class Italian gentleman — laden as he is with traditions and presumptions, with vitality and weaknesses, with affectations and genuine capacity — a comfortable and stylish home, luxurious but not too costly, a house which puts him into society but remains aloof and at times even against society — here is a problem which architects have solved by reducing the town house to kind of monument to the hearth, a house full of minute refinements and elegance of detail clearly much nearer the craftsman than the assembly line. This solution, however, can only be temporary, for as time gradually passes Italy, too, will feel the imperative needs of a modern production, and the problem of passing from a middle-class society steeped in tradition to new social and productive forms will become more and more important and desirable.

Ernesto N. Rogers

Tradizione e attualità nel disegno

Tradition and modern design

page 95

A few years ago I happened to be giving a course at the University of Tucuman a city lying at the foot of the Andes in northern Argentina. There, a remarkable group of architects, unfettered by preconceptions, had been trying to set up a school of architecture which, owing to the cultural environment, proved to be one of the most intriguing human laboratories that I have ever seen in my numerous travels. Many of the students, who came from the local area, had never had any direct experience with a three-dimensional work of art (which, of course, could not be sufficiently perceived in reproductions), had never seen any work of scul-

ture or architecture of any value. Even on the matter of pure information, they were unaware of most of the events in the history of architecture; they know almost nothing about Michelangelo, the Gothic cathedrals or those of any other past epoch; and yet, on the subject of modern architecture — particularly Le Corbusier — they had gathered enough information to win had there been one, a difficult telequiz; they were like persons who had skipped infancy and had suddenly grown up. But they were grown-ups without maturity. Their lack of tradition made it extremely difficult to discuss values with them, for they were neither deep enough to be able to grasp the root meaning of any object, considering it in itself and for itself, nor were they vast enough to be able to express a comparative judgement between the object in question and other objects.

The most gifted of them instinctively felt their cultural insufficiency and anxiously sought to fill their lacunae by strengthening their intellectual capacity, hoping to give agility — through knowledge — to their intuition and critical reflection. At length they developed a kind of centrifugal force which, as it could not be expanded by a real journey (during which they could have checked their intuitions against reality and widened the terms of their knowledge through direct experience) took the form of dangerous evasions, evasions which, depending on the psychological make-up of each individual became an inferiority complex, pessimism, or — as was most frequent — a tenuous literary delusion of belonging to the superhuman elect.

The danger for these students was that they might generalize the few notions that they had and thus make it impossible for them to escape that kind of typological thinking which leads, nominally, to the identification of the formal and purely technical aspect of a given problem with the numerous solutions it really has if one knows how to express it freely and profoundly.

I was able to observe the very opposite phenomenon at the Association School of London, where I also had the good fortune to teach. Here, the leadership of the student body was entrusted to highly cultured and intelligent persons (especially in the historical and moral disciplines) not equally endowed, however, with creative talent: problems were faced for most part, from the point of view of content, with a persistent critical sense of acute dissatisfaction with every idea acquired; but all without being able to coagulate thought into form, that is, into the con-

crete expression of art, which is the *sine qua non* for the designer who is fulfilling the role which is proper to him.

The two cases I have described to you represent two extremes and show that both a primitive culture fascinated by novelty without comprehending its deeper meaning, and a refined or at any rate more valid culture which merely takes the form of pure criticism of moral content without the ability to translate thought into the reality of tangible objects — both these cases, I say, are unable to grasp the fullness of an artistic phenomenon in the concrete historical process, which establishes a continual relationship between the problems of form and those of content.

I might say that even beyond pedagogy, in the much vaster area of productive activity, the Tucuman school on the one hand and the AA of London on the other, might symbolically represent the limits (the external limits, of course) beyond which the culture of applied arts tends to overflow (and by applied arts I mean everything from a teaspoon to a city). But every coin has its other side, and we see that while the defect of one lies in its lack of a tradition, that of the other lies in this interpretation of reality, the product of a particular aspect of tradition (which, for Englishmen from Ruskin to the young men of our time, very often emphasizes the moral essence on an artistic object rather than its concrete plastic expression). The quality of the former lies in a kind of freshness and greater freedom from the preconceptions which the centuries have bestowed on culture and tradition; the quality of the latter lies in a greater awareness and interior richness which, while it sometimes weighs down and checks creative impulse, is nevertheless a guarantee that when the data of the senses fuse with those of creative activity the result will rest on a much more solid and experienced base.

It could be said that the character of American countries tends to the limit shown by the students of Tucuman, while in European countries it tends towards the limit shown by the students of the A.A. in London. But it is always somewhat arbitrary to standardize, for we must take into consideration the marked shades of difference between one country and another in each group. In fact, it can be said that at the present moment architecture is particularly characterized by the achievement of a more and more precise awareness of just such shades, that is, of the data peculiar to each national culture.

The step which is being is a perfectly

logical development of the theoretical premises of the modern movement; in fact functionalism, rather than a style in the sense of a coherent taste for the definition of a formal aspect, is essentially a method for establishing more and more subtle relationships between necessity and aesthetics (beauty is the greatest extrinsic manifestation of necessity). Therefore, at first, functionalism strove to re-introduce particularly the practical and technical meaning of the architectonic composition so that it would honestly reflect fundamental necessities common to all men; but then, it deepened its content and extended the notion of necessity so as to cover not only practical but also psychological needs; from a phase of the equality of men there developed subsequently (and this without denying the achievements of a rational approach) that process of distinguishing individual from individual which had already been introduced by the Art Nouveau, etc. But while the Art Nouveau developed the theme of freedom of form and except for Van de Velde, very few tried then to give it any interior meaning because their main concern was to free the individual artist from academic schemes rather than to create an art which suited every consumer; the second and present phase of functionalism gives attention to content and, in exploring it, draws forth the forms best suited to interpret and exalt it.

Functionalism tries to give to every man the objects which he most needs, and among these objects the house, which is the most important of all is being styled less «everybody's house» and more «your» house. If, in dialectical and contradictory movements of history, they at first limited themselves to a few selected works though they intended to face the problem of quantity, they later tried hard to face the problem of producing in quantity the quality objects which gave to the modern movement the proof of its profound possibilities.

From a movement which *malgré soi* belonged to an élite, we now see the development of a cultural operation which retraces problems to their roots, where lies the nourishing lymph from which they draw their vitality.

As is approached the data suggested by different circumstances, design becomes less and less general and tends to interpret the values inherent in the personality of the physical and cultural environments in which the work is to take its place; thus, while it does not overlook the psychological characters of individuals, it adapts itself to the pre-existing environment.

The abstract ideology of a diffuse humanitarianism is reflected in an ideal art which, though it may take the form of a few more or less harmonic schemes, can never interpret the real aspects of existence, for these are as changeable and multiple as they are *a priori* indefinable in the various cases in which that existence takes historical form.

The roots of any individual being an essential part of his personality, it becomes more than ever necessary than design, in serving society, consider that personality not only in space but also in its historical continuity in time. In other words we must learn how to go beyond its tangible presence and penetrate into the character of the preexistent cultural environment to which it is bound, an environment which determines a single reality (where the parameters of time and space meet). Individuals and things, the subjects and objects of artistic activity, may be considered in the light of the same critical process, inasmuch as the notion that we have of them, besides helping to evaluate them with greater precision for what they are in themselves and for themselves, creates a more subtle order of relationships both between individuals and objects and among themselves.

For traditionalist designers of the period preceding the modern movement the problem of fitting one's works into the pre-existing environment was merely one of stylistic imitation; thus they deluded themselves that they were carrying on a tradition without realizing that theirs was a mere formalism utterly lacking in energetic content. For the first designers of the modern movement the sense of rebellion against this state of things was inevitably to change into a bitter quarrel with the past, this went so far that every new work became an act of violence against the pre-existing environment or at best took the form of an harmonic contrast between the various aspects of beauty, each autonomously valid. Today we are carrying on the very same premises as our predecessors in the modern movement, who owing to the different conditions under which they worked were not able to develop these premises any further; thus, we are beginning to give much more thought to the problem of pre-existing environments and we are not satisfied with in a work which expresses our age but fails to assert the fullness of contemporary values in the context of society and space nourished by the deep roots of tradition. The modern meaning of the concept on tradition approaches that of historicism, that is, it is understood as the

continuous flow of the experience of one generation into the experience of subsequent generations within the framework of one particular culture.

Tradition of us is the strain of opinions, feelings and experiences shared by a given social group, a strain to which every individual refers his thought and action. Thus, for the very reason that this notion is not the formulation of an abstract theory but is deduced from the pragmatic examination of facts, it acquires different meanings from country to country and for every single problem that takes concrete form in given circumstances and in a well-defined spatial reality.

Clearly, such an outlook throws on us a responsibility which becomes more and more grave in proportion to the value of the places into which we must fit our products: for while it is quite difficult to build where preexisting environments is charged with evidence of an ancient but still living culture, it is equally strying to have to work within the limits of a particularly significant landscape; but it is well to remember that just as there is no such thing as an absolute vacuum or nothingness in the order of natural phenomena (except in theory which goes beyond normal practical considerations), so there is no such thing as a break in the complex phenomenology of history or in that of the symbols it has produced in three dimensions; therefore exceptional monuments and landscapes must be considered only as manifestations of the temporal and spatial vision of reality, which offers no solution of continuity. The problem of adapting new buildings to pre-existent environments may, in consequence, be more or less pressing, depending on the circumstances; but once we have put the problem — as we have done — to be examined by our conscience, it becomes an integral part of artistic interpretation at all times and in all places.

As we might expect, in Italy the problem of working contemporary activities into the texture of history is acutely felt and arouses controversy. It must be realized that ours is one of those countries in which beauty reaches the greatest of heights with respect to density, intensity and variety because of both its extraordinary natural endowments and the heritage left to it by men during the course of its particularly dramatic history.

The great question is to strike a balance between those who are in danger of transforming the country into a museum embalming nature and monuments, and those others who — falling into the opposite error — would make a clean slate of eve-

rything, incredibly over-simplifying the very real difficulties before them, so as to further immediate action.

In my opinion both of them should be opposed, because both reason — perhaps unconsciously — from superficial divisions of experience. Both believe that there is a break between the past and the present, or an unbridgeable gulf between the practical needs of our age and the values of culture, while it is actually a matter of creating a unity between culture and life in a fruitful cycle, a cycle in which new harmonious syntheses are continually developed among dialectic oppositions.

It will be understood that while I defend the inalienable rights of life against any form of conservatism, I wish to make it clear that these rights can only be fully understood if they are regarded in the light of a thorough examination of our entire cultural heritage: this comprises both the riches we were born to and the additions to those riches which we ourselves must make with our own products so that the society of which we are the interpreters may with dignity take its place in the great chorus of humankind.

Conservatives can to some extent be excused if we realize that their love for the beauties of our heritage is sincere and that they dread seeing that heritage ruined by new intruders, but for the most part they are sterile and incapable of any constructive gesture. Those who feel the urge to immediate action (and from this group, of course, I exclude all common speculators) may to some extent be justified if we remember that their impulses at least show vitality. But on second thought we see both of them as mere formalists who reason by generalizing from set schemes and seeing no more than the appearance of things fix them in immutable canons. And it is just as serious, all things considered, to believe that all the manifestations of our age are out of tune with pre-existing environment as to believe the opposite, that modern art is being sacrificed when it has to take into account that same environment. Extremes meet because they are the fruit of equally abstract mentalities.

If we grant that history has never been definable in a static system and that it has always taken the form of a succession of changes which have gradually transformed one present into another, it follows not only that it is impossible to bar the way to the expression of contemporary society, but that it is incumbent on us to make our temporal presence felt along with our natural presence in space. By drawing the greatest possible energy from everything surrounding us, we fa-

vor the creative process of our works which, far from negatively conditioning those already present, reinforced them, for we are building a bridge between the past and the future. The future partly depends on us, just as we partly depend on the past: tradition is this perpetual flow and to be modern means to feel oneself consciously a part, an active part, of this process. Those who do not feel in this way are not fully responsible « modern » artists and might simply be defined « contemporary », which means that it belongs to our age only in the chronological sense, without having sensed and expressed its deepest content.

To avoid misunderstanding, I should add that since the Masters of the modern movement are very great artists they have implicitly achieved the value of a tradition because they were against its academic aspects only but later generations have felt with greater awareness the concept of continuity both because they recognize these fathers whose unexplored problems they are dealing with directly, and because they are seeking to know better the ancestry of these same fathers in the long, tortuous and dramatic process of history; we know that our statements are not the result of a denial of the preceding statements, but rather acquire much greater force the more they corroborate the numerous positive values inherent in tradition; we know too that they can still be transformed into present energy. Although it is altogether logical, it is curious to note (and here I should like to return to the example of the students I described in the beginning) how certain flashy and apparently more « modern » aspects of design (especially in architecture) are seen in those countries where though there is great economic activity, cultural conditions are less evolved (or are only the interest of small groups of élites), while the growing out of certain clichés and the consequent danger of losing one's bearings and even of relapsing into reaction may be noted in more cultured and, often, more socially developed countries.

In these latter countries, the search for a communicable language in which the community itself feels it can make a part of itself, is becoming more and more urgent. In these same countries where they are deepening the content peculiar to specific cultures, the physiognomy of design is taking shape because they are rightly persuaded that the need for a communicative language cannot be satisfied by a cosmopolitan idiom; this kind of Esperanto (which actually never was a real success except as a theoretical postulation) is no longer considered a distant

Utopian goal to aim at, because — owing to its very intellectualistic origins, justifiable in a certain historical climate — it could have, at the most, been imposed by some authority, but could not have been useful for expressing, as we try to do today, the sincere feelings of different cultural groups sprung from very different environmental conditions. The confusion and reactionary relapses to which I referred above are due to a false criticism of cosmopolitanism, or at any rate, they are an erroneous interpretation of the principle (in itself quite coherent) of deepening the needs of specific cultures. I shall not mention those — of whom there are luckily very few — who have disintegrated traditional styles (confusing the letter with the spirit of tradition), nor those who believe that the personalisation of a design is a matter of motiveless caprice.

These are all outside the line of evolution. It is natural, however that the attention of designers and critics be strangely drawn to the study of popular artistic expression (folklore) and that they should seek to deepen their comprehension and uncover unsuspected values highly meaningful for establishing the relationship between form and content in those manifestations which peoples have spontaneously handed down, or at any rate, without any awareness of the culture developed by the ruling classes. Those who have considered these experiences without complexes have been able to draw precious instructions from them and to penetrate the content with greater human sympathy, expressing forms more in keeping with reality.

But even here, confusion between cause and effect now and then results in products which do not take into consideration the economic situation nor contemporary customs, and this gives rise to another aspect of formalism aggravated morally by the attacks of demagoguery, of a populist kind.

I have tried to point out these problems to show how difficult it is to explain clearly (in a progressive sense of the theoretical premisses of the theoretical premisses of the modern movement) the concept of tradition to which so many knowledgeable exponents of contemporary design appeal.

But an attempt of such cultural importance cannot seek its own goal without creating misunderstandings and crises in immature minds. But as always, the value of a cultural and artistic movement is not invalidated by the marginal works of the mediocre whose example is useful only to point the way to possible errors or to the

most difficult questions remaining to be solved.

What really looms as the question at the very heart of the problem of tradition and modernity we are discussing, is undoubtedly that which arises from the necessity of uniting the contrasting forces of specification and standardization; this problem thus derives to a much greater degree than it had been necessary to face before now, from the proposal to examine the relationship between tradition and modernity: for it is obvious that the more the cultural terms are specified the more the problems inherent in modern society become complicated.

Our concept of design as method eliminates any *a priori* formulation of solutions, because it is based on pragmatic research and controls.

Therefore it is by perfecting our methodology, and examining data case by case with greater severity that we shall discover the best ways of expressing form: universality of method means a common conception of design which overlooks different traditions; the forms which we shall determine — though if may seem paradoxical — will be so much more suited to individual circumstances the more the common method of understanding the specific quality of single circumstances reveals its typical and unmistakable essence.

This undoubtedly does not exclude the standardized repetition of objects or of elements suited to the composition of a more complex object whenever conditions are such that they are required.

Cultural forces (awareness of tradition) influence the design only for the model of an object and for the composition of various standard elements; apart from the limits set by consideration of the consumer, repetition is a technical act which does not involve the cultural responsibility of the designer; the designer must face this cultural problem again when a given object must be put into a relationship with other objects, that is, with an environment.

From the spoon to the town, the degree of variety in design depends on the complexity of the terms of each composition: in the design of a spoon there is a tendency towards an archetype, because between one spoon and another — considering the elementary function and the elements which determine it — variety is essentially a matter of taste, in which the problem of tradition is, more than anything else psychological.

The design of a house or a city many tend towards an archetype in the conception of

the elements which make it up, but their combination must be left open to all possibilities; it would be foolish to think of the archetype of such a unity: obviously, the complexity of its form corresponds to the complexity of content, so that variety must satisfy the changing syntheses of the terms liberty and equality characterize a society in its historical processes.

Thus, though the relationship between quality and quantity is becoming more complex, it will find its equilibrium if we succeed in infusing design with the sense that modernity not only does not deny tradition but represents the most advanced degree of tradition itself. We shall have taken a step ahead in our purpose of giving quality to quantity.

Giulia Veronesi

Una struttura di P. L. Nervi a Parigi

A Nervi's structure in Paris

page 103

We are illustrating here one of his most recent works, the Conference Building annexed to the Unesco Building under construction in Paris. The building rises in isolation south of the area left free by one side of the Secretariat Building, which, with a wide curve, defines it as a new square; it is directly connected to the Secretariat by means of a wide covered passageway used as a kind of waiting room. This unexpected, restrained and yet remarkable work, despite a few dubious details, is one of the most aesthetically and technically interesting structures in recent architecture. Pier Luigi Nervi creates one more of a long line of experiences constituting admirable proofs that reinforced concrete is « the most beautiful constructive system yet designed by man ».

Like Nervi's other experiences this is principally formal; therefore it is put forth as a clinching proof of Argan's statement that the « awareness of the necessary confluence of modern architecture lies at the basis of Nervi's technical work »; that the general aesthetic problem of modern architecture is first of all the rejection of the idealistic concept of a « style » and its substitution by a form identical with structure, i.e. by an « architectonic truth ». Such a form, such an architecture — independent and even indifferent to programmes, debates, « historical » considerations — is nonetheless, and without the slightest doubt, fully and precisely historical, in keeping with those works which are the conscious products of such pro-

grammes and the triumphant arguments in such debates: not so much owing to the prodigious technical prowess of this or that builder as to living though discreet « participation », to the spontaneous « presence » of the artist — to man himself, therefore — at a moment of culture and taste to which that form inevitably bears witness.

This strange and fascinating work, even within its limited dimensions, suggests at once the proportions and the solidity of an ancient Egyptian temple and a modern dam in the imposing closeness of its walls and in the powerful rhythmic cadence of its fluting. The originality of his conception is seen both in comparison with contemporary architecture now rising in the world (we need merely compare it with the huge Secretariat building of Unesco, of which it is supposed to be a kind of auxiliary, a building moreover created by one of the most controversial and dynamic architects of the century, Marcel Breuer), and in comparison with everything hitherto built by Nervi himself. Among Nervi's previous works this building seems revolutionary and unexpected, establishing a strange relationship: denying those works, one would say, in that which constituted, besides the merely technical aspect, their common lyrical aim. Some of us recall the aeroplane hangars built by Nervi twenty years ago, constructions poised in the wind with the paradoxical lightness of a dragon-fly, barely supported — and seeming rather held back, « checked », as Argan put it, — by hair-thin pillars; and his immense drum-shaped roofs and the dome-shaped coverings with their huge diameters found everywhere in his projects and constructions — in his stations and his stadiums, works and fairs, until his bold three-cornered sail for the « Centre National des Industries et des Techniques » in 1955. In all of these we always find curved surfaces expressed with maximum tension: swollen hemispheres or swollen but light galleries, perforated and transparent planes extended in order to modulate an immense interior vacuum, create hundredfold spaces — conceived in Baroque but measured here in the rational geometry of the exact and even of the symmetrical.

Considering Nervi's reinforced concrete the perfect and, after further experience, incontestable illustration (together with those of Maillart, Fressinet) of the prophetic words of Anatole de Baudot, who had intuited all their possibilities for elasticity and flexibility, foreseeing their use as instruments of formal liberty in the building field, many people will be astonished by a work like this, in which Nervi

achieves the same « demonstration » but surpasses it, inverting the very concept of formal results considered extreme and exemplary. In other words, he repropose the entire problem. He cancels past experiences understood as successive moments in the progressive perfecting of a unique experience in reality and achieved following imagination alone: perhaps the image of an immense and light wing held to the earth at the very moment that its inner forces would thrust it away in flight. Here, however, Nervi has conceived a closed covering, a space of stony shade, a weight on the earth: a volume no longer swollen at the top, but on the contrary, crushed at the centre (or rather asymmetrically off-centre) and broken in its tension. However, in his mounting of the covering he has retained, even in its suggestiveness, its rush, its inverse thrust, with delicate wave movements, towards the two end corners of the quadrangle defining the plan; so too on the covering of the salon-theatre here we see a nimbus of tapering ribs joined to the buttresses of the vertical walls beating a heavy rhythm outside with the barbaric accent of thick counterforts. The principle of formal resistance obtained by means of corrugated surfaces (which Nervi applied in various ways — in the use of caissons of cement instead of wood, an idea he himself created — in many « coverings » reducible all the same to a single schisme, to a single fundamental architectonic idea), in this quite different and unique work is important as a proof of his freedom from even his own principles, his own discoveries, to which an artist's first vision is never subjected. Discoveries by virtue of which he can speak of reinforced concrete as a constructive system « with something of magic in it ».

W. Sandberg

Centre commercial pour piétons à Rotterdam

The Rotterdam Shopping centre

page 139

Hitler's bombers razed to the ground a large part of Rotterdam's centre on the 14th of May 1940; unfortunately for the reconstruction, the authorities failed to summon a town planner with imaginative sweep. For those who what a modern city can look like, the reconstruction work in Rotterdam is disappointing. Only here and there were they able to adjust to a new life: in the shopping centre for pedestrians only, for example. Situated at the side of the city's main thoroughfare, this centre consists of two

L-shaped on which give 65 shops grouped around several courts; automobiles and other vehicles have no means of access to these courts.

Thus the covered pavements are not set off by the danger from traffic; the street has become again what it was before our century: the pedestrian's domain.

The pedestrian can calmly do her shopping, freely cross the street, and if it is rainy, covered passages will shelter her.

W. Sandberg

Les grands magasins de Rotterdam

New department stores in Rotterdam

page 145

The Mayor of Rotterdam has just inaugurated the new building of the Bijenkorf (the « bee-hive ») department stores, the architects of which are Breuer, Elzas and Schwarzman. The old store built by Dudok had suffered too much from the bombardment of the city in 1940.

Gabo's monument has joined company with many other international-style monuments erected in Rotterdam during the last few years: the « monument to the sufferings of war » by Zadkine, the great equestrian statue by Marino Marini, and the liberation monument by the Dutch sculptor Mari Andriessen.

✱

Sucrerie à El Palmar

Sugar Factory at El Palmar

page 185

El Palmar is the name of a sugar refinery which rises 600 meters high at the side of the old road linking Caracas to Maracay and west of the village of San Mateo, in a peaceful corner of Venezuela. This group of buildings is the work of Tomàs José Sanabria, one of the youngest generation of architects. We have thought it best that in this issue of *Zodiac*, Venezuela should be represented not by its more imposing examples of architecture, which are about to work a complete transformation in the appearance of the capital (endlessly putting great stylistic questions, without in every case arousing emotion and admiration), but by one illustrating the elegant solution of a problem in architecture and town-planning, less imposing perhaps, but one which nevertheless might easily mean the striking of a balance between Venezuela's artistic and social needs.

Dans un article paru dans le 14 avril 1957 sur *Observer* à l'occasion de l'ouverture de l'Exposition de l'Architecture Contemporaine Finlandaise à Londres M.R. Furneaux Jordan écrit entre autres: « Pour beaucoup de gens, qui trouvent la bâtisse dans les pays industrialisés avec des matériaux synthétiques durs et non sympathiques, cette exposition finlandaise sera une des plus enchantées. Il est évident que la compréhension propre et l'usage du matériel de construction naturel signifient d'avantage que toute autre chose pour l'humanisation d'une structure ». Un autre quotidien anglais, *Manchester Guardian*, écrit de la même exposition: « Dans le maniement des deux matériaux — bois et briques — d'une façon



4

nouvelle et dans les formes libres de sa structure, les architectes modernes finlandais, dont les créations étaient présentées à la susdite exposition, comme par exemple Alvar Aalto, Jorma Järvi, Toivo Jäntti, Viljo Rewell, Kaija et Heikki Sirén, sont bien familiarisés avec l'emploi du bois dans la construction. L'industrie de maisons préfabriquées en bois a pu, dès sa naissance en Finlande, recourir à leur compétence dans une mesure assez signifiante. Un grand nombre d'entre eux a été directement engagé par cette industrie, d'autres ayant été consultés dans des questions spéciales.

C'est là probablement que l'on trouve une des explications du fait que l'industrie de maisons préfabriquées finlandaise a pu — à part son activité dans le domaine de construction dans le pays — en faire l'exportation à l'étranger. De 1940 jusqu'à la fin de 1956 l'exportation a totalisé environ 15 millions de mètres carrés de surface habitable correspondant à environ 300,000 habitations de grandeur moyenne. En plus des maisons d'habitation, qui formaient la partie principale de l'exportation, les livraisons comprenaient aussi des quantités considérables d'écoles, d'hôpitaux, de baraquements, d'entrepôts et d'usines, etc. En outre, de grandes quantités d'éléments séparés, comme portes, fenêtres, fermes, éléments de murs, etc.

Dans cette page présentons une sélection de photographies des maisons préfabriquées entièrement ou des maisons dans lesquelles des éléments préfabriqués ont été employés.

Juho Savio

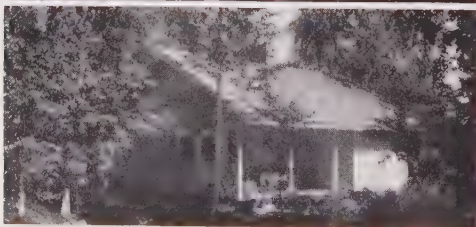


1

1. Maisons juxtaposées, projetées par Toivo Jäntti.
2. Bain finlandais, projeté Vilho Miettinen.
3. Maison d'habitation, projetée par Jorma Järvi.
4. Maison à plusieurs étages aux éléments légers en bois projetée par Kaija et Heikki Sirén.



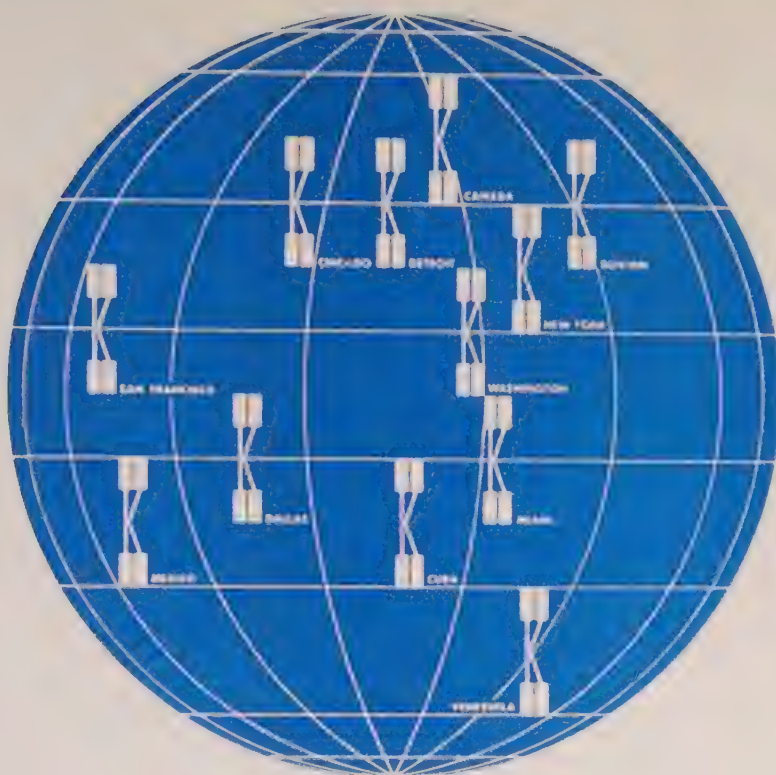
2



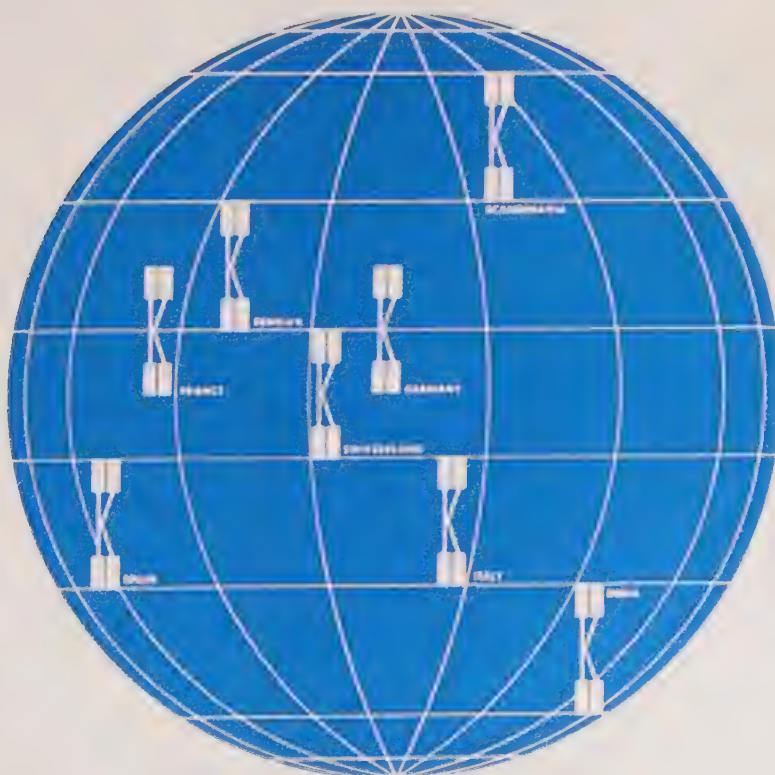
3







KNOLL INTERNATIONAL WORLDWIDE : PLANNING - FURNITURE - TEXTILES



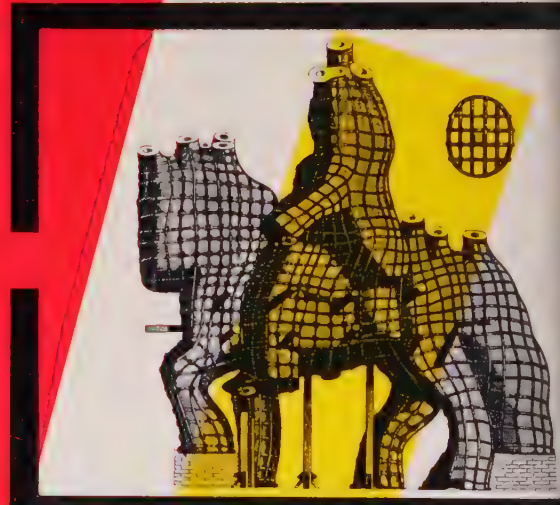
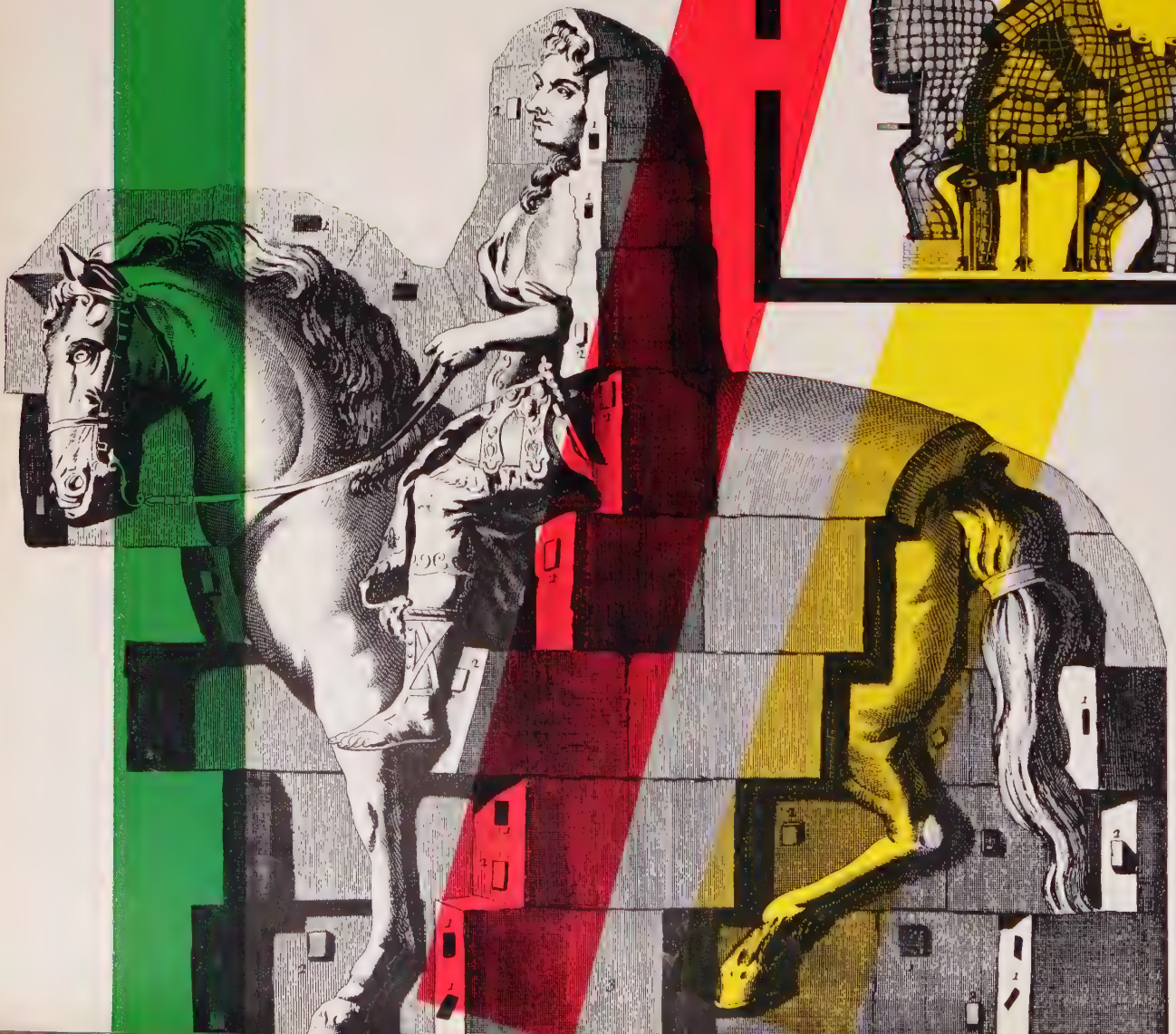
Homo faber

The ages of human civilization have been marked by advances in metallurgy. But from Greek bronzes to modern die-casting, it has been a peculiarly Western tradition to have worked metal into marvels of art and technique, of imagination and precision.

Every part of an Olivetti office machine is made in an Olivetti factory. This enables Olivetti to control quality at every step in the manufacturing process and to produce machines of remarkable dependability. Dependability, in turn, is an important reason for the ready acceptance of Olivetti machines (Olivetti has sold three million typewriters, and nearly seven hundred thousand calculators).

Olivetti offers adding machines, printing calculators, accounting machines and typewriters, through dealers in 48 states.

 **olivetti**





Apparecchi
sanitari in
GAVIT
(Vitreous China)
per sale
da bagno
e lavelli
di
Fire Clay
per cucina

**manifattura
ceramica
pozzi
milano**



qualità
eleganza
durata

via visconti di modrone 15

Quadrum

Revue internationale d'art contemporain

International Magazine of contemporary art

Comité international de rédaction: Belgique: Emile Langui. Deutschland: Will Grohmann. France: Georges A. Salles, Jean Leymarie, Julien Alvard. Great Britain: Herbert Read, J.P. Hodin. Italia: Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan. Pays-Bas: A.M. Hammacher, H.L.C. Jaffé. Suisse: Maria Netter, Georg Schmidt. U.S.A.: James Johnson Sweeney, Robert Goldwater.

Comité de direction: Pierre Janlet et Robert Giron, administrateurs. Ernest Goldschmidt et Bruno Alfieri, directeurs de la revue.



Alberto Viani.

Quadrup revue internationale d'art contemporain

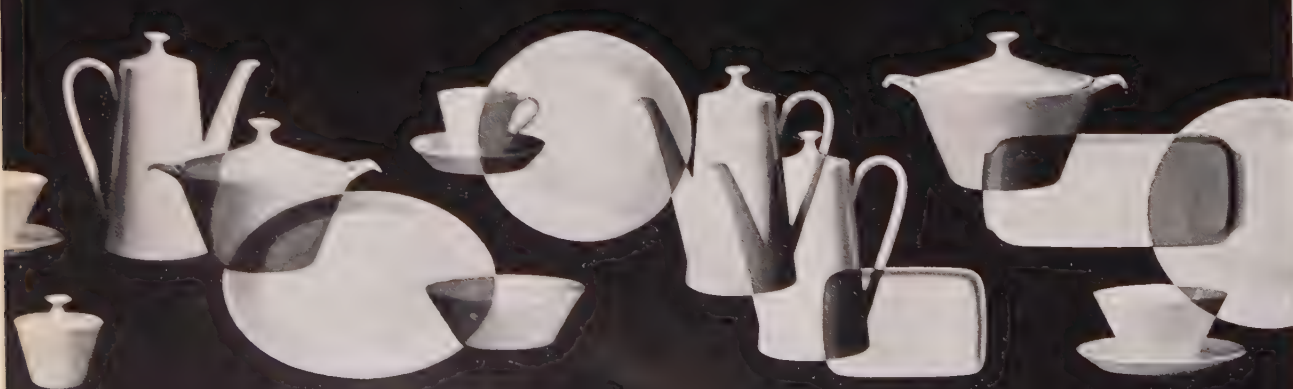


SCHÖNWALD 511

Goldene Medaille

XI. Triennale Mailand 1957

Porzellanfabrik Schönowald
Schönowald/Oberfranken



bauhaus

Der Name "bauhaus" ist eng verbunden mit der modernen Architektur. Diese bedeutendste Bau- und Werkkunstschule der zwanziger Jahre gab auch den Anstoss zur Entwicklung der »Industriellen Formgebung«. Unter den Industrieprodukten, die vom Bauhaus direkt geschaffen wurden, nehmen die Bauhaus Tapeten einen besonderen Platz ein. Sie wurden in Zusammenarbeit mit der Tapetenfabrik Rasch entwickelt und 1930 erstmalig herausgegeben. Heute sind die Bauhaus Tapeten nach 28 Jahren immer noch der Standardtyp der modernen Tapete für die ruhige Wand. Rasch blieb in engem Kontakt mit führenden Architekten als Anreger und Berater. Im Sommer wird Rasch eine neue Architektenkarte herausbringen: Tapeten mit schlichten, nicht zu grossen geometrischen Formen in einer modernen Farbgebung - eine ideale Ergänzung der Bauhaus Tapeten. Die neue Kollektion trägt im Einvernehmen mit der für die Internationale Bauausstellung Berlin verantwortlichen Organisation den Namen



interbau

AFOLIN

pannelli fonoassorbenti

Dimensioni: cm. 55x55x1,8.

Peso 5 kg/mq.

In fibrolegno a struttura compensata.

A duplice stadio di risuonatori acustici.

Verniciati a smalto

sulla superficie in vista e sui bordi,
color bianco opaco.

Perfettamente pulibili e lavabili.

Posa in opera

o mediante diretto incollaggio
ai plafoni ed alle pareti con minima
riduzione delle altezze utili
dei locali;

o mediante profilati e strutture
metalliche tali da non
apparire sulla superficie in
vista dei pannelli;

o mediante fissaggio con viti su
tasselli di legno o piombo od altro.



Superficie

S = 10 m²

Volume della camera

V = 307^l



Suono di prova: suono bianco filtrato
a 1/3 di ottava

Costituzione della struttura assorbitrice

— senza intercapedine d'aria

- - - con intercapedine d'aria di 3 cm

- · - con intercapedine d'aria di 6 cm

Società del Linoleum s.p.a. Via Macedonio Melloni 28



Salubra

tapeten

**garantiert lichtecht
garantiert waschbar**

papiers peints

**garantis inaltérables
garantis lavables**

wallpapers

**guaranteed fadeproof
guaranteed scrubbable**

carte per pareti

**garantita inalterabile alla luce
garantita lavabile**

salubra s.a., 5, rue dufour, bâle/suisse

1897

durée

**légèreté
facilité de pose
isolation thermique
variété des systèmes
étanchéité en faible pente**

1957

Dès la fin du siècle dernier, différentes toitures en aluminium ont été réalisées,

entre autres :

la couverture des coupoles de l'Eglise San Gioacchino à Rome en 1897, la couverture d'une tour de la maison "Oberhof" à Steckborn (Suisse) en 1898.

Un examen fait après quarante années de service permet de constater que les tôles étaient en parfait état de conservation et que l'usure moyenne était de 0,05 mm.

La Section Architecture de nos Services Techniques est à votre entière disposition pour vous renseigner gracieusement sur toutes les applications de l'Aluminium dans la construction.

ALUMINIUM

L'ALUMINIUM FRANÇAIS - 23, RUE BALZAC - PARIS 8° - WAG. 86-90



IDEAL-Standard

ORGANISMO NON AZIENDALE

L'organizzazione Ideal-Standard per la fabbricazione di apparecchi per il riscaldamento, il condizionamento dell'aria e gli impianti igienico-sanitari, mette a Vostra disposizione due grandi stabilimenti con una popolazione di 1800 persone tra operai, tecnici, ingegneri, chimici, ecc. Una vasta organizzazione commerciale comprende depositi a Milano, dove hanno sede gli uffici, e a Torino, Padova, Trieste, Genova, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Bari e Palermo.

Circa 9.000 sono gli installatori di impianti di riscaldamento e impianti igienico-sanitari che la Ideal-Standard fornisce con i suoi prodotti.

Da circa cinquant'anni, il nome Ideal-Standard significa progresso, qualità, durata per il benessere ed il conforto.



Perpetuum mobile

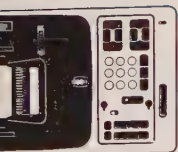
Here we see a few of the many projects for perpetual motion which men have imagined over a period of twenty centuries; mere Utopian schemes in the eyes of science, and yet symbols of a truth. The only true perpetual motion, of course, lies in human research and technical progress. The Olivetti Company and its products are an example of this.

Olivetti printing calculators

have won world-wide favor by their speed, ease of operation and dependability; more than nearly seven hundred thousand have been sold. They offer many unique advantages (Olivetti made the first fully automatic printing calculator, and today makes the first and only dual-register printing calculator).

Among the thirteen adding, calculating and accounting machines now offered by Olivetti, there is usually one that fits a particular job as if made to order. Olivetti also offers electric, standard, proportionally spaced, and portable typewriters.

olivetti



werk



The leading Swiss monthly review
with international outlook

ARCHITECTURE, Art, Applied
Arts, reports on exhibitions and
competitions, book reviews

Annual subscription abroad: Sfrs. 45.-, post. incl.
Single copies: Sfrs. 4.-,

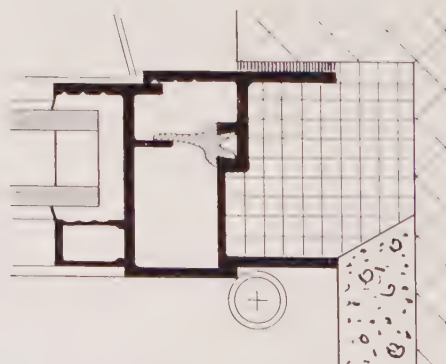
Specimen copies and subscription orders from
any bookshop or from WERK Publishing Co.
at Winterthur (Switzerland)



Foto Atelier Eidenbenz, Basel

KOLLER

Skyscrapers throughout the World
with Koller Curtain Walls, Alumi-
nium Windows and Doors, mova-
ble Soundproof Partitions. Patents
in all Countries.



KOLLER METAL INDUSTRIES
Ltd.

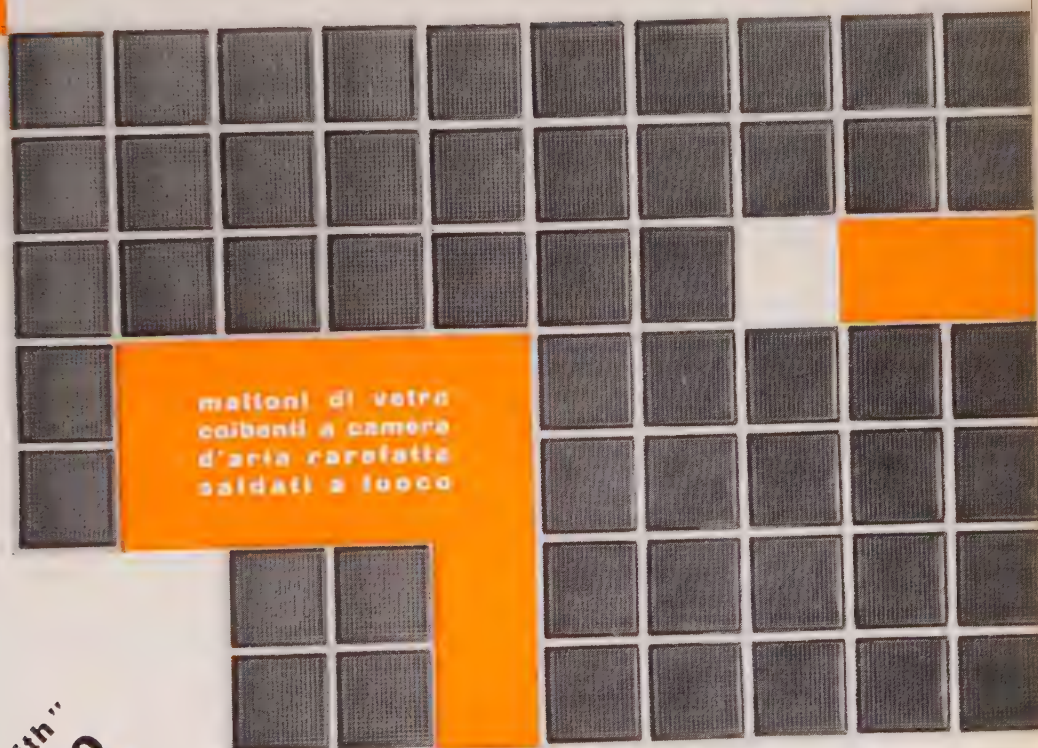
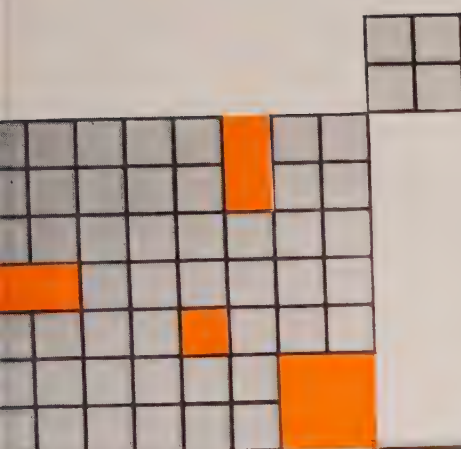
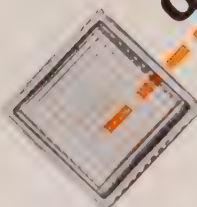
BASLE / SWITZERLAND

murature traslucide con

"Primalith"

Q - 198

cm 19,3 x 19,3 x 8

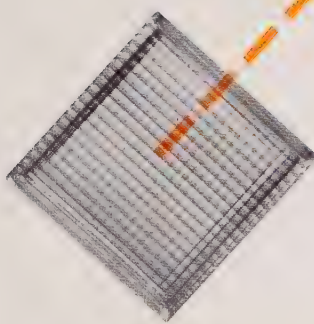


mattoni di vetro
coibenti a camera
d'aria rarefatta
saldati a fuoco

"Primalith"

Q - 2910

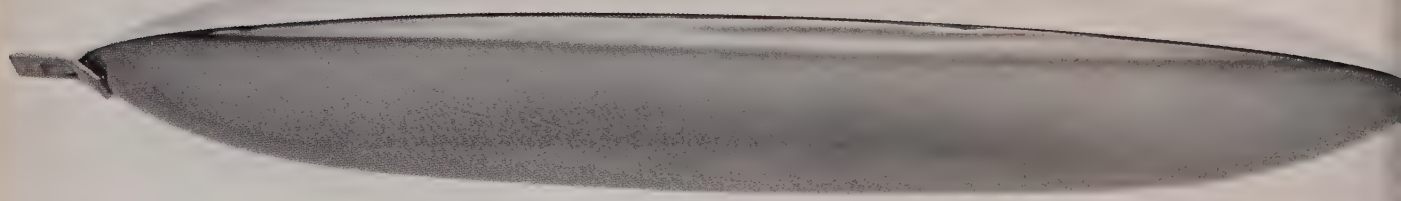
cm 29 x 29 x 10



**Fabbrica Pisana
SAINT-GOBAIN**

Ufficio vendite
Milano, Via Larga 11
Telef. : 802357 - 8 - 9
Agenzia
Roma, Via C. Balbo 35
Tel. : 465 469 - 487 553





sambonet s.p.a. Vercelli



la
Fulget dei
Fratelli Capoferri - pavi-
menti e rivestimenti brevettati
in tutto il mondo - Bergamo -
Via Maglio del Lotto, 24 - tel.
24317-24312 - presenta il dise-
gno "esagono" di Gianfranco
Frattini - Studio Industria -
disegno n. 6 della
"serie d'o-
ro"

ALSCO MALUGANI

PROFILATI DI ALLUMINIO - FINESTRE E PORTE DI ALLUMINIO E DI PLASTICA



Nuova Sede Automobili Club - Milano

Direzione Generale e Amministrazione: Milano - via Fabio Filzi 27 - telefono: 650.708 - 650.709 - 650.712
Stabilimenti: Cinisello Balsamo (Milano) via dei Lavoratori - tel. 84.21 • Casavatore (Napoli) via Caserta al Bravo 48 - tel. 359.133

la **Rinascence**

Milano

L'ARGENTERIA DI STILE

HA UNA SUA PERSONALITÀ



Una centenaria Casa
famosa per i modelli e la lavorazione
crea e fabbrica
argenterie e posaterie di
stile.-

Lavorazioni a mano ed
industriali anche su
commissione e disegno.-

Unica Sede - Esposizione e vendita
Via Montenapoleone n.º 8 - Milano

Calderoni
gioielli



**ARCHIM
SEGU**

VETRI AR
PER ARREDA
E ARCHITE

GLASS BLOWING



MURANO
F.TA SERENEL

lamierino d'acciaio

CORNIGLIANO

trova diversi impieghi

nelle **COSTRUZIONI
EDILIZIE**

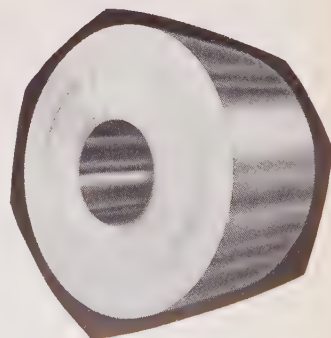


le robuste
casseforme in acciaio
sono molto apprezzate
per la rapida e perfetta esecuzione
di slanciati ed economici
getti in calcestruzzo

SIDERURGICA COMMERCIALE ITALIANA
SOCIETÀ PER AZIONI - SEDE E DIREZIONE GENERALE: MILANO - VIA TORINO, 2

Filiali: Bologna, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Roma,
Torino, Venezia.

Agenzie: Ancona, Bari, Bolzano, Brescia, Busto Arsizio, Cagliari,
Casale Monferrato, Catania, Firenze, Livorno, Mar-
ghera, Messina, Padova, Trapani, Trieste.



PIER LUIGI NERVI

Geleitwort von P. L. Nervi, Einleitung von Ernesto N. Rogers, Bildtexte Jürgen Joedicke. 156 Seiten mit 281 Abbildungen. Format 22,5 × 28,5 cm. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag. DM 34.50.

Diese Publikation, die einen Ueberblick über das Werk des 1891 geborenen italienischen Ingenieurs und Architekten Nervi gibt, enthält nicht nur seine sämtlichen ausgeführten Bauten, etwa das Stadion in Florenz, Flugzeughallen, Industriebauten, die Turiner Ausstellungshallen, das UNESCO-Gebäude in Paris und das Pirelli-Hochhaus in Mailand, sondern auch wichtige, nicht ausgeführte Projekte. Das Bauen mit vorfabrizierten Elementen, wie es Nervi so konsequenz entwickelt hat, eröffnet neue gestalterische und günstige ökonomische Aspekte. Welche Möglichkeiten dabei der Stahlbeton bietet, lässt sich am Werk Nervis mit überraschender Folgerichtigkeit ablesen. Deshalb nimmt gerade dieser Teil seines Schaffens einen grossen Raum des Buches ein; denn hier handelt es sich um ein praktisches Problem, das jeden Architekten und Ingenieur unmittelbar angeht.

Lizenzausgaben: Amerika: Frederick A. Praeger, Inc., New York; England: Architectural Press Ltd., London; Frankreich: Vincent, Fréal & Cie., Paris; Italien: Edizioni di Comunità, Milano; Spanien: Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona; Schweiz und Österreich: Verlag Arthur Niggli, Teufen AR, Schweiz.

VERLAG GERD HATJE STUTTGART

REINHOLD BOOK DIVISION



430 PARK AVENUE
NEW YORK 22, N.Y.
MURRAY HILL 8-8600

FRANK LLOYD WRIGHT to 1910, THE FIRST GOLDEN AGE

By Grant Manson
Foreword by Henry-Russell Hitchcock
256 pages 250 illustrations \$ 10

The story - personal and professional - of one of the greatest architects who ever lived. This first volume of three describes the earliest period of Wright's production and features the Prairie Houses.

RECREATION PLACES

By Wayne R. Williams
with contributions by RAY MCCOMBS on commercial recreation areas, ESTHER MC COY on international recreation areas, WILHELM R. SMITH on recreation for older adults, and ROBERT MEYERHOF on European playgrounds
320 pages 400 illustrations \$ 18.

This remarkable book provides all the most recent thinking on recreation in a most refreshing format; a short essay on each subject interspersed and followed by innumerable fascinating illustrations.

REINFORCED CONCRETE IN ARCHITECTURE

By Aly Ahmed Raafat
Introduction by Mario Salvadori, Columbia University
240 pages 450 illustrations \$ 15.00

In this book the architectural and aesthetic manifestations of reinforced concrete as a promising and revolutionary material is discussed. It includes an exciting analysis of the long neglected American contribution to the early history of the material.

ONE HUNDRED YEARS OF ARCHITECTURE IN AMERICA

By Frederick Gutheim.
96 pages 256 illustrations \$ 4.00

An excellent guide to American Architecture covering all parts of the country and all major building types.

SHOPS AND STORES

By Morris Ketchum, Jr.
264 pages 350 illustrations \$ 15.00

In this completely revised edition the vast changes affecting the design and planning of Department Stores, Central Shopping Districts and Drive-In Shops brought about by the new shopping centers across America are discussed and illustrated. Brand new is the chapter on color.

MOTELS

By Geoffrey Baker and Bruno Funaro
286 pages 600 illustrations \$ 13.50

Full of ideas and sound information based on actual experience in building and operating many types of roadside accommodations.

These and many other Quality Reinhold Books are available in most International Bookshops, or directly from

REINHOLD PUBLISHING CORPORATION
430 PARK AVENUE, NEW YORK 22, N. Y.

* Write to Department 5255 for Complete Architectural Art Catalog, containing full descriptions of more than 100 titles.



GIULIO MERONI - via stazione, 2 - lissone - telef. 75103



giulio meroni

divano letto "night and day" - mod. 3063





Vetreria
Italiana
Balzaretti
Modigliani
S. p. A.

Servizio
Vendite
Fibre
Vetro
Isolanti

Divisione
Edilizia
Via
Borgogna 1
Milano

Tel. 706.852/3/4

Isolamento acustico pavimenti

*Il prodotto **FLE**
garantisce
il più alto
rendimento acustico
con il minimo spessore*

- durata illimitata
- è di facile posa
- è economico
- è un prodotto *Vetroflex*

FIBRA DI VETRO LUNGA

Urbanistica

A quarterly Magazine edited by the
Istituto Nazionale d'Urbanistica, Italy.

Turin, Corso Vittorio Emanuele 75 F, ph. 52.84.43

Contents (n. 23):

Temi urbanistici per la prossima legislatura	Giovanni Astengo
Problemi urbanistici ai margini del Convegno di Lucca	Giuseppe Samonà
Siena: città e piano	Luigi Piccinato
Il piano Regolatore Generale di Siena	Bottoni, Luchini, Piccinato
Lucca in pericolo	Eugenio Luporini
Napoli in eruzione	
L'urbanizzazione del litorale e il concorso per la pineta di Donoratico	Edoardo Detti
Rassegna legislativa	Francesco Cuccia
Castro città scomparsa	Enrico Sisi
Scavi a Selinunte	Jole Marconi Bovio
In memoria di Alberto Calza Bini	Ludovico Quaroni
La preparazione degli urbanisti in Polonia	Waclaw Ostrowski
Cronache urbanistiche - Rassegna dei nuovi quartieri	
In tema di dimensionamento dei quartieri: rapporto tra i futuri assegnatari e le abitazioni	Mario Coppa
Lettere al Direttore	
Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico	
Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale	
Roma e il Piano Regolatore	
Notiziario dell'Istituto	Mario Coppa

Price of a single issue, lit. 1500.
Subscription price for the 23/26 serie, lit. 5000.
(lit. 4000 for students).

Write for subscriptions to your bookshop,
in Italy or Abroad.

Poggi

marchio depositato



**mobili
arredamenti**

Successori Carlo Poggi

via Campania 5 - Pavia
tel. 22.216



altimani cliché

Altimani non solo offre clichés, ma servizi: che si inseriscono nella vita grafica, grazie alla costante collaborazione dei suoi tecnici, che aiutano alla migliore formulazione dei quesiti e all'utilizzazione dei risultati.

L'editore, il grafico, il tipografo, i ministeri, le università, gli istituti scientifici, gli istituti di credito, le scuole, i servizi pubblici, le industrie meccaniche, elettriche, metallurgiche, chimiche, tessili, alimentari, i servizi di pubblicità e stampa sono alcune delle categorie e degli enti cui è destinato il contributo dei clichés Altimani.

milano - via monviso, 41
tel. 344.137 - 344.138 - 344.139 - 344.170

*La rivista Zodiac
è stampata
dall'officina d'Arte Grafica
A. Lucini e C.
Milano
via Pier della Francesca 36/38*

partout

everywhere

dappertutto

überall

en todas partes



FIAT

SERVICE